Motiventsprechungen in Clemens Brentanos Romanzen vom Rosenkranz und in seinen Märchen

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen Philosophischen Fakultät

der

Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt a. Main

eingereicht von

Anneliese Zahn

aus Erfurt

1938

Buchdruckerei Richard Mayr. Würzburg.

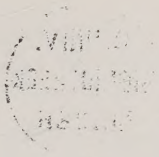
Referent: Professor Dr. Max Kommerell
Korreferent: Professor Dr. Julius Schwietering

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Dezember 1937

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

	Seite
Einleitung: Clemens Brentanos Symbolsprache . .	1—13
1. Kapitel: Das von Gott abgefallene und sich selbst deutende Naturreich	14—46
2. Kapitel: Der Geschlechterfluch	47—69
3. Kapitel: Die Kunst als Versuchung	70—88
Schluß	89—92
Anmerkungen	93—101
Literatur-Verzeichnis	102—104



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546401_0001

Disposition.

Einleitung: Clemens Brentanos Symbolsprache.

1. Kapitel: Das von Gott abgefallene und sich selbst deutende Naturreich.

in den Romanzen vom Rosenkranz.

Der böse Magus Apo als Symbol des von Gott abgefallenen und sich selbst deutenden Naturreichs.

Apos Streben nach Befriedigung des Erkenntnistriebs.

Apos Streben nach Befriedigung des Machttriebs.

Apos Streben nach Befriedigung des Geschlechtstriebs.

Der Arzt und Naturphilosoph Apo als Symbol des von Gott abgefallenen und sich selbst deutenden Naturreichs.

Der Mißbrauch seiner ärztlichen Autorität zugunsten seiner satanischen Zwecke.

Die großen teuflischen Kosmogonien.

Brentanos in der Gestalt des Naturphilosophen Apo ausgesprochene Absage an die Philosophie seiner Zeit.

im Märchen vom Hause Staarenberg und den Ahnen Radlaufs.

Trismegistus als Symbol des von Gott abgefallenen und sich selbst deutenden Naturreichs.

Trismegistus Streben nach Befriedigung des Erkenntnistriebs.

Trismegistus Streben nach Befriedigung des Machttriebs.

Cisio Janus als Symbol des von Gott abgefallenen und sich selbst deutenden Naturreichs.

Cisio Janus als Verkörperung der bösen Kosmogonie.

Brentanos in der Gestalt des Cisio Janus ausgesprochene Absage an die Philosophie seiner Zeit.

2. Kapitel: Der Geschlechterfluch.

Brentanos Verhältnis zum Geschlechterfluch.

Die Bedeutung des Geschlechterfluchs für Brentano.

Der Geschlechterfluch als persönliches Erleben Brentanos.

Der Geschlechterfluch in den Romanzen vom Rosenkranz.

Der Geschlechterfluch der Romanzen vom Rosenkranz als Symbol für den christlichen Erbfluch.

Der Fluch als Schicksal, als Sündhaftigkeit.
Die zeitliche Begrenzung des Fluchs.
Die furchtbaren Folgen des Fluchs und ihre Überwindung.
Die Rosarosa drohende Blutschande und ihr Reinbleiben.
Die Biondette drohende Blutschande und ihr Reinbleiben.
Die Rosablanka drohende Blutschande.

Der Geschlechterfluch im Märchen vom Hause Staarenberg und den Ahnen Radlaufs.

Der Geschlechterfluch des Märchens als Symbol des christlichen Erbfluchs.
Die Ironisierung des Fluchs als eines unabänderlichen Schicksals.
Die zeitliche Begrenzung des Fluchs.
Die Folgen des Fluchs und seine Lösung.
Das Schuldigwerden der Fürsten aus dem Hause Staarenberg.
Die Lösung des Fluchs durch den freiwilligen Opfertod des Staaren Hans.

3. Kapitel: Die Kunst als Versuchung.

im Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia.
Die beiden Fassungen des Märchens.
Die Kunstfigur als Symbol für die Kunst.
Die Kunstfigur als Werk des Bösen.
Das innere Wesen der Kunstfigur.
Die Kunstfigur als Verführerin zum Bösen.
Die symbolische Bedeutung der Kunstfigur.
in den Romanzen vom Rosenkranz.
Das Kunstphantom als Symbol für die Kunst.
Das Kunstphantom als Werk des Bösen.
Das innere Wesen des Kunstphantoms.
Das Kunstphantom als Verführerin zum Bösen.
Die symbolische Bedeutung des Kunstphantoms.
Brentanos Absage an die Kunst:
in seinem dichterischen Werk.
in seinem Leben.
Schluß.

Einleitung: Brentanos Symbolsprache.

Clemens Brentano ist einer der rätselhaftesten und faszinierendsten Dichter der Romantik. Eine Unzahl von Kräften stößt in ihm zusammen. In dem ungebundenen Ausleben seiner Eigenart empfindet er es als Qual, auf sich selbst zurückgewiesen zu sein. Es ist ihm Lebensnot, sich mitzuteilen. Doch sein Mitteilungsbedürfnis paart sich mit einer für einen Dichter überaus großen Schamhaftigkeit. Als Dichter aber kann er nur durch das Wort wirken, so verhüllt er sein innerstes Wissen im Symbol.

Brentano, der Urheber unserer großen Märchensammlung, hatte ein anderes Verhältnis zum Märchen als die Brüder Grimm, die sie uns schließlich schenkten. Er besaß nicht ihre tiefe Pietät der alten Volkspoesie gegenüber. Das Märchen, wie es der Volksmund überliefert, ist ihm im Gegensatz zu den Brüdern Grimm nicht etwas Unantastbares, Heiliges, sondern ein Stoff, zu dem er sich als Dichter verhält. Die Brüder Grimm schätzten alle Poesie individueller Art gering gegenüber der kollektiven Weltpoesie. Sie verehrten im Märchen den nicht mehr verstandenen, aber empfundenen Rest des Mythos und verlangten, daß dieses heilige Erbe, so wie es gefunden wird, ohne eigene Zutat weitergegeben würde. Brentano nimmt demgegenüber für den Märchenerzähler das Recht in Anspruch, frei mit dem vorgefundenen Volksgut zu schalten und ihm das Gepräge seiner individuellen Eigenart aufzudrücken. Gemeinsam ist Brentano und den Brüdern Grimm die Gleichsetzung von Märchen und Kindermärchen. Wenn Brentano diese Auffassung des Märchens mit den Brüdern Grimm teilt, so bedeutet sie ihm doch etwas völlig anderes. Für ihn liegt die Kindlichkeit vor allem in der spielerischen Behandlung der Form und des Stoffes, während sie für die Gebrüder Grimm in der Unschuld und Reinheit des Inhalts und in der Schlichtheit der Form sichtbar wird. In Wahrheit sind indessen Märchen und Kindermärchen nicht ohne weiteres identisch. Das Kindermärchen ist nur eine Sonderform des Märchens, das bei allen Völkern von Erwachsenen erzählt und gehört wird. Das Gemeinsame, das in der Denkform des Märchens und in der Denkform des Kindes liegt, verleitete zu dieser Gleichsetzung. Das Märchen entstammt dem kindlichen Zustand der Völker. In kindlicher Zeichensprache deutet es den Weltlauf und erzählt von der weltbewegenden Macht der Seele. Brentano bindet sich nicht an die Denk- und Erzählweise des von Gedächtnis zu Gedächtnis überlieferten Volksmärchens, bei ihm ist seine Phantasie Herr über alle Geschehnisse im Märchen. Wenn er als Dichter das Märchen aufgreift, so deshalb, weil er in ihm die freie Form

sieht, die alles erlaubt und nicht, um in der dem Märchen eigentümlichen Weise der Welt der Wirklichkeit eine Welt der Seele entgegenzustellen. So erzählt er alle seine Einfälle in seine Märchen hinein und läßt seine Phantasie spielen. Dies wird besonders in seinen frei erfundenen Märchen deutlich. Doch sind Brentanos Märchen im Gegensatz zu anderen Kunstmärchen dem Volksmärchen darin nahe, daß sie gleich ihm aus der lebendigen Erzählsituation erwachsen sind. Die Märchen vom Rhein zeigen: die eigentliche Form seines Märchens ist der Märchenkreis, also eine ausgesprochen erzählerische Form. Denn noch fehlt Brentano die naive Freude am bloßen Erzählen, so gern er auch immer erzählen mag. Er erzählt zu bedeutungsvoll für Kindermärchen. Im Grunde spricht er gar nicht das Kind an, sondern das Kind im Mann. Im Märchen macht Brentano den Versuch, die Welt für sich und andere zu verkindlichen. Er erzählt die Märchenwelt innig als ein Ausgestoßener, der sich das Kindheitsparadies zurückzaubert. Doch es gelingt ihm nicht ganz, sich in die Kindlichkeit zu erlösen, beim Hervorzaubern der kindlichen Welt schwingt sein Wissen um die Welt der Wirklichkeit mit. Die Symbolik im Märchen Brentanos ist nicht durchgehend und beabsichtigt, sondern sie ergibt sich in Augenblicken, wo dem Dichter in seiner spielerischen Erzähllaune Erinnerungen aus seinem Leben in den Sinn kommen, die ungewollt in das Märchen eindringen, indem sie ihm angepaßt werden. Dies unterscheidet die Märchen von den Romanzen vom Rosenkranz, wo der Dichter bewußt und mit größtem Ernst seine Erfahrungen ausspricht. Gelegentlich, wie im Märchen vom Liebseelchen und vom Rosenblättchen, im Rheinmärchen und im Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia kommt so dieses sein tieferes Wissen um Seele und Welt auch im Märchen zu Wort. Dinge und Ereignisse werden zum Symbol für etwas Allgemeines. Was hier mit Symbolik gemeint ist, ist keine objektive und kollektive Symbolik, sondern ein Durchsichtigwerden der Märchen in dem Sinn, daß sie etwas über Brentano aussagen. Freilich bringen die Märchen auch ihre eigenen Symbole mit, zumal Brentanos Märchen großenteils überlieferte und nicht frei erfundene Märchen sind. So geschieht es, daß die Weisheit des Volksmärchens sich zuweilen in reizvoller Weise mit dem persönlichen Wissen Brentanos mischt. Die Erinnerungen aus seinem Leben, vor allem aus seiner Kindheit, die Brentano beim Märchenerzählen einzuflechten liebt, entbehren selten eines symbolischen Gehalts. Im Märchen vom Kommanditchen wird die ganze Welt seines elterlichen Hauses in Frankfurt wach und wird als Welt des Profits gedeutet. Selbst das Kaffeefaß, das Clemens und seine Schwester Sophie auf dem Speicher des goldenen Kopfes in der Sandgasse besaßen, wird im Märchen als Kommanditchens Lieblingsplätzchen eingehend beschrieben. In der Gestalt des Ladenpeters werden Jugenderinnerungen wach. Der Ladenpeter ist plötzlich nicht mehr

der anonyme Märchenheld, sondern der junge Clemens Brentano, wenn der Dichter von ihm erzählt, wie er „einem Landkrämer, der Syrup kaufte, diesen in ein Häringsfäßchen einpackte“[1]), was Brentano einmal zugestoßen war; oder wenn er, auf seine Langensalzaer Zeit anspielend, vom Ladenpeter berichtet: „Er war immer so neumodisch gekleidet, daß man hätte glauben sollen, er wäre nicht recht klug im Hirn“[2]). „Er ging sehr närrisch geputzt auf der Promenade herum und schwätzte mit allerlei Damen“[3]). Brentano hatte 1795 mit einem papageigrünen Rock, einer scharlachroten Weste und pfirsichblütfarbenen Hosen seinen Einzug in der Oel- und Branntweinhandlung des Herrn Polex in Langensalza gehalten und mit seinem wunderlichen Anzug in dem Städtchen großes Aufsehen erregt.

Auch das Fanferlieschen in erweiterter Gestalt kennt diese Art Symbolik. Am Ende des Märchens ist der Schäfer und das Fanferlieschen mit einem Mal der Dichter und Luise Hensel, wenn Brentano erzählt: „Als Fanferlieschen wegritt, ging sie auf den alten Schäfer zu und sprach zu ihm ‚Kennst du mich noch? Wir sind beide alt geworden'. — ‚Ja', sagte der Schäfer, ‚ich kenne dich noch. Als du die Lämmer hütetest neben mir, da liebte ich dich und sagte es dir. Da sprachst du:

Lieber, guter Schäfer mein!
Schön wär's wohl, doch kann's nicht seyn.
Ich bin nur ein guter Geist,
Der so durch das Leben reist;
Liebe Gott, das ist gescheidter.
Also sprachst du und zogst weiter.'

‚Richtig', sagte Fanferlieschen, ‚so war es, und du hast meinem Rath gefolgt, drum werde ich dich im Himmel wiedersehen!“[4])

Die Erziehungsmethoden der Tante Möhn, bei der Clemens einen Teil seiner Kindheit verlebte, kommen in den Märchen wie Angstträume wieder. Im Godwi erzählte Brentano von der verhaßten Erzieherin: „Mittags aßen wir unter den Aufmunterungen, halte dich grad, die Hände auf den Tisch, hänge den Kopf nicht so, wie du wieder den Löffel nimmst! etc. Nach Tisch mußte ich dem Lieblingshunde, der die Originalität besaß, Nüsse zu fressen, zehn Nüsse schälen, dafür bekam ich eine, die ich mit meiner Schwester teilen durfte; nun band man mir und meiner Schwester, die in eine Schnürbrust gezwängt war, die Ellenbogen hinten zusammen, und so mußten wir Rücken an Rücken gebunden, um unserer Muhme zum Nachtische einen Spaß zu machen, auswärts stehen, bis wir umfielen; dann wurde auch gelacht“[5]). Im Märchen vom Liebseelchen und im Schnürlieschenfragment ist die Tante in der Mademoiselle Zephise la Marquise de Pimpernelle ins Fratzenhafte gesteigert: „Auf einmal kam eine sehr

kuriose Figur anspaziert, ... nämlich eine sehr alte, französische Mademoisselle, welche in der Residenz der Schrecken aller Kinder war, die bei ihr in die Schule gingen, und die der armen Prinzessin mit ihren verdrehten und verzwickten Sitten und ihren vielen Regeln des guten Betragens und feinen Accentes, die sie durch ihre spitze Nase hervortrompetete, auch manche qualvolle Stunde gemacht hatte, da sie früher Unterricht bei ihr hatte“[6]). Gleichzeitig drückt der Dichter in der Gestalt dieser alten Hexe des Liebseelchenmärchens seinen Haß gegen die Franzosen aus, die er in ihr karikiert. Im Schnürlieschenfragment verbirgt sich die Tante ebenfalls hinter der Mamsell Pimpernell, von der Brentano erzählt:

„Da nahm sie eine Schnürbrust her,
Schnürt' mich die Kreuz, schnürt' mich die Quer.
So spitz wie eine Spindel,
Wie's Kindlein in der Windel.

Da ward ich still, da ward ich zahm,
Im Herzen ich das Wort vernahm:
Die wird mein Sterben rächen,
Den wilden Sinn dir brechen.

Und so ward ich hierher gebracht
Und ward gepeinigt Tag und Nacht;
Die Antwort war, so bald ich bat:
Nur geh nicht krumm und halt dich grad.

Und zehen Jahr sind nun herum,
Ich bin nicht grad, ich bin nicht krumm,
Zerdrückt nur und zerknicket,
Zerstückelt und zerzwicket.

Vom lieben Gott hört' ich nicht viel,
Doch vom Tarock und L'hombrespiel,
Von Tanzen und Manieren
Und auch von Gratuliren.

Weil ich betrübt den Kopf gesenkt,
Ward ich in's Halsband eingezwängt,
Ich mußte auf den Zehen
Und dazu auswärts gehen.

Den Leib hinein! Die Brust heraus!
Die Nase hoch und oben aus!
Ich mußt' mich tief verneigen,
Hoffärt'ge Demuth zeigen.

Kein Apfel, keine Kirsche roth,
Kein Salz, kein Schmalz, nur frisches Brod,
Heißt's, mach' die Säfte stocken,
Ich esse Semmeln trocken.

Kein frisches Wasser aus dem Quell
Erlaubet mir die Pimpernell,
Das mit Respekt zu melden,
Mich könnte leicht verkälten.

Ich trinke nichts als Fliederthee,
Und keine Milch ich jemals seh,
Sie könnte mich verschleimen
Und innerlich verleimen.

Zur Stärkung der Memorie
Muß ich gar oft Cichorie
Mit braunem Syrup schlucken
Und darf nicht einmal spucken.

Man sperrte mich nun ein darauf,
O du betrübter Lebenslauf!
Ich muß stets stille sitzen,
Um mich nicht zu erhitzen.

Und alle Tage Medicin!
So gingen zehen Jahre hin.
Mein Licht hat ausgeglommen,
Mein Stündlein ist gekommen!

Wie wird so froh die Seele mein
Sich schwingen durch den Himmel rein,
Hin zu dem Paradiese
Auf eine frische Wiese"[7]).

Am Ende des Märchens wird die christliche Symbolik offenbar. In der Mamsell Pimpernell meint Brentano, der keinen Gegensatz von Symbol und Wirklichkeit kennt, irgendwie die böse Frau Welt mit, die den Menschen an Leib und Seele verderben möchte. „Da hat nun die Mamsell Pimpernell aus dem guten Schnürlieschen eine recht verdrehte Zierpuppe machen wollen, und gerade dadurch ist sie ein recht liebes, geduldiges Lämmchen geworden, das sich jetzt recht wohl bei anderen Lämmern im Himmel befinden mag"[8]).

Eine solche auf sein Leben, aber auch auf seine Zeit bezügliche Symbolik findet sich in Brentanos Märchen sehr häufig. Im Märchen vom Dilldapp spielt der Dichter auf die Franzosenherrschaft an. In einer Reihe von Märchen finden sich Karikaturen von Rationalisten,

von Freimaurern, von Juden und von modernen Naturphilosophen. So kommt Brentano, dem das Märchen als Ganzes nicht symbolhaft ist wie den Brüdern Grimm, zu einer eigenen Märchensymbolik. Doch ist diese freie, Brentano eigentümliche Symbolik im Märchen immer sprunghaft, verdeckt und spielerisch. Sie leuchtet hier und dort auf, um gleich darauf wieder zu versinken.

Völlig anders ist die Märchensymbolik von Goethe und Novalis. Sie erfinden sich bewußt eine Symbolik aus der produktiven Verlegenheit um eine Ausdrucksform für ihr innerstes Wissen. Sie unternehmen es gar nicht, ihre Märchen dem Volksmärchen anzupassen, sie vermeiden im Gegenteil alles Märchenhafte den Vorgängen, den Personen und der Erzählweise nach. Sie gehen nur auf bestimmte, geistige Vorgänge des Märchens zurück. Sie erleben das Märchen als magische Begebenheit.

In Goethes Märchen fehlt die Denkweise des Märchens. Sein Märchen zeigt eine neue Art dichterischer Sinnlichkeit, es ist Zeichen für sein Naturwissen. Es setzt sich zusammen aus Verkörperungen von Naturkräften, es reiht Symbole aneinander und verlockt zur Ausdeutung.

Novalis' Märchen nähert sich der Allegorie. Bei Novalis mischt sich der Begriff des Dichters mit dem eines Eingeweihten, der sein Wissen nur in einer Geheimsprache mitteilen kann. In ihm ist das Erhelltsein so gesteigert, daß Leben und Dichten figürlich werden. Novalis allegorisiert im Märchen geschichtliche Vorgänge. Sein Märchen erzählt von Kräften. Novalis hat weniger sinnliche Einfälle als Goethe, in seinem Märchen tauchen Symbole auf, die sich nicht aus sinnlichem Geschehen herleiten lassen. Goethe wie Novalis versuchen, in das Märchen das Weltgeschehen, wie sie es begreifen, hineinzunehmen, und seinen Sinn im Symbol zu sagen.

Bei Brentano begegnen wir einer andern Art von Dasein und Dichten. Brentano will im Märchen gerade sein Wissen um die Welt der Wirklichkeit vergessen, er will sich zum Kind erlösen. Sein Weltwissen strahlt nur gelegentlich und unbewußt auf. Er hält die Kindlichkeit des Weltbegreifens für weiser als das männliche Weltbegreifen des Naturphilosophen und Magiers. In seinen Märchen spricht sich die Sehnsucht nach dem Kindstum aller Kreatur aus, deren geschöpfliche Demut sehr ernst genommen wird. Es sind Märchen von einem Sehnsüchtigen zu Sehnsüchtigen gesagt.

Im Gegensatz zu dem sprunghaften Spiel der Symbolik im Märchen eignet den Romanzen vom Rosenkranz die Sprache der durchgehenden, beabsichtigten und ernsten Symbolik. Die Romanzen vom Rosenkranz gestalten ein symbolisches Welterleben. Brentano erlebt auch gedankliche Probleme als Dichter: sie gewinnen sinnliche Gestalt. Die symbolschaffende Kraft der Rosenkranzromanzen läßt die Gestalten der Dichtung zu Sinnbildern des Unendlichen werden. Brentano als der kind-

gläubigste Christ unserer großen Dichter überhaupt, sieht die Welt mit den Augen des Glaubens an. Die Romanzen vom Rosenkranz bekennen sich zu der geistigen Haltung des Mittelalters, wie es sich in einem frommen, aber doch auch modernen Menschen des 19. Jahrhunderts spiegelt. Die religiöse Idee bringt ihre Symbole mit, und der Dichter wächst in den Romanzen vom Rosenkranz in diese christliche Symbolsprache hinein, und er mischt sie mit seiner ihm eigentümlichen Symbolik. Der Apfel bezeichnet symbolisch die Versuchung, die Schlange das Böse, Maria erscheint als Sinnbild für die geschehene Erlösung, sie hat der Schlange den Kopf zertreten. Man könnte in dieser Verschmelzung von eigener und christlicher Symbolik einen Parallelfall zum Märchen sehen, insofern der Gegenstand und die zu ihm gehörigen Vorstellungen auch hier eine objektive Symbolik mitbringen, die sich mit der individuellen Symbolik des Dichters verbindet, nur mit dem Unterschied, daß in den Romanzen vom Rosenkranz die mitgebrachte Symbolik weit wuchtiger ist als in den Märchen und eine sehr viel innigere Verbindung mit der eigenen Symbolik eingeht. Wie in den Märchen lassen sich unter den Bildern und Geschichten, die von Brentanos Innerem erzählen, Entsprechungen zu seinem Lebenslauf nachweisen. Jedoch wird die vom Stoff mitgebrachte Symbolik in den Rosenkranzromanzen im Gegensatz zum Märchen mit ganz anderer Pietät und Ehrfurcht behandelt und hat zum persönlichen Leben des Dichters einen festen und unwiderruflichen Bezug. Diesen Bezug kann man so ausdrücken: die subjektive Symbolik bezeichnet die Wirrnis des persönlichen Lebens, die objektive Symbolik die Rettung des Scheiternden durch den Glauben. Die objektive traditionell gebundene christliche Symbolik macht es uns möglich, in den Romanzen vom Rosenkranz ein religiöses Weltgedicht zu erkennen, in dem das Gegeneinander der Weltkräfte in der menschlichen Seele sinnbildlich dargestellt ist. Denn Menschen ist es nicht gegeben, in das Bereich des Übernatürlichen vorzudringen, seine Geheimnisse können ihnen nur in natürlicher Gestalt nahegebracht werden. Sichtbare Dinge werden in den Romanzen vom Rosenkranz Sinnbild für unsichtbare. Die christliche Symbolsprache hebt das Geschehen über sich selbst hinaus und macht es durchsichtig: Weltgeschehen gewinnt verhüllt in den Romanzen vom Rosenkranz Wort.

Brentano erdachte in den Rosenkranzromanzen eine Fabel, um seine Weltschau künstlerisch zu gestalten. Ein seit langem verschuldetes Geschlecht wird dadurch erlöst, daß drei Jungfrauen ihre sündige Liebe bekämpfen, Blutschuld vermeiden und Leben und Liebe Gott weihen. Wie tief Brentano den Symbolgehalt der Rosenkranzromanzen als das Wesentliche an dem Gedicht empfand, erweisen seine Briefe an den Maler Runge, den er um Randzeichnungen zu den Romanzen bittet: „Das Talent, ... was ich selbst liebe und verstehe, zu dichten, würde ich gewiß lauter vor der Welt ausgesprochen haben, wenn nicht Alles, was

ich dichten mochte, zu sehr die heiligere Geschichte meines Innern gewesen wäre, als daß ich es ohne Frechheit in das laute untheilnehmende Tagewerk der Welt hätte fügen dürfen“[9] ... „Die Geister, welche durch Ihre Feder am Rande erscheinen werden, sollen die meinen erlösen, und die Grillen des Zeichners mein wunderlich Lied umgeben, als sei es ein Aschenhaufen“[10] ... „Das Ganze selbst möchte sich einer Folge mit Arabesken da verflochtener Gemälde vergleichen, wo die Gestalt unaussprechlich ist, und wo das Symbol eintritt, wo die Gestalt blüht oder tönt“[11]. „... Der erste Ursprung meines Wunsches Ihrer Randzeichnungen entstand aus dem Gefühl, daß diese Lieder, welche rührende, irdische Verhältnisse mit scharfgezeichneten, ansprechenden Situationen darstellen, zugleich ihre Gestirne unsichtbar über sich wandeln haben und in einem innern, steten Bezug zu den christlichen Mythen der Ober- und Unterwelt stehen, ohne daß sie doch von diesen selbst viel sprechen; ja, auch für ein Gemüth, dem alle Spiegel verschleiert sind, sich als eine festzusammenhängende, die edleren Sinne tragisch erschütternde Fabel darstellen ... Nun glaubte ich, es könne einem Künstler ... lustig sein, mit freien Federzügen aus einzelnen festen Gestalten dieser Lieder jene Beziehungen zu Heiligerem symbolisirend herauszubilden und hindeutend zu begleiten; eine Signatura Rerum in der Malerkunst ist doch alles dergleichen“[12].

Gleich zu Anfang verdeutlicht Brentano, daß es in den Romanzen vom Rosenkranz um mehr geht als um eine Familiengeschichte[13]. Am Anfang der Rosenkranzromanzen steht Rosablankas Traum, der die Handlung symbolisch vorwegnimmt. Rosoblanka träumt: Von lichtergrauten Hügeln steigt durch die Nebel ein Jüngling zum Garten im Tal nieder. Sie selbst geht zwischen den Rosen im Garten umher. Der ernste Jüngling kommt mit einem Spaten in der Hand auf sie zu. Sie wagt es nicht, ihn zu grüßen, weil er ihr zugleich hell und finster erscheint, beginnt aber Rosen zu pflücken, um einen Kranz für ihn daraus zu winden. Der ernste Wandrer spricht sie an:

„... 'Wohl selig sind die Blüthen,
Die du tödtetest im Schlafe,

Selig in der Nacht gepflücket!
Die in Unschuld sind empfangen,
Die nicht traf der Fluch der Sünde.
Starben selig vor dem Apfel.

Aber uns tut Noth zu büßen;
Denn das Weib ward durch die Schlange
Zu dem Gottesraub verführet,
Den sie theilte mit dem Manne.

Und so hat der Herr, erzürnet,
An die Erde uns gebannet:

In der Mutter muß ich wühlen
Nach dem göttlichen Erbarmen.

Mit dem Fleische ist die Sünde
Aus der Erde aufgegangen:
In der Mutter muß ich wühlen,
Bis der Vater sich erbarmet!"[14])

Nach diesen Worten gräbt er sich zu ihren Füßen eine Gruft und versinkt. Mit ihm sinken die Schatten im Tal. Ein prächtiges Schauspiel beginnt: die Sonne kämpft mit den Nebelmassen. Rosablanka will in tiefer Angst dem versinkenden Jüngling ihren Blumenkranz reichen, als eine buntschillernde Schlange ihr entgegenzüngelt. Rosablanka erkennt die Versuchung, verflucht die Schlange und dankt der Mutter Gottes, daß sie der Schlange den Kopf zertreten hat. Um ihren Irrtum zu sühnen, reicht sie Maria den Rosenkranz. Im Tal erstrahlt die Sonne, die über die Nebel gesiegt hat.

Brentano hat in diesem Traum mit einer einfachen, der volkstümlichen Überlieferung entlehnten Natursymbolik den Kampf der zwei Weltmächte anschaulich gemacht. Dem mittelalterlichen Menschen wurde die ganze äußere Erscheinungswelt zum Symbol für die göttlichen Wahrheiten. Brentano fügt sich beim Heraufrufen der mittelalterlichen Welt in den Rosenkranzromanzen dieser sich ihm anbietenden Symbolik. Seit alters ist die Sonne Sinnbild für das Licht und das Gute, während das Dunkel, hier die wogenden Nebelmassen, Symbol des Bösen ist. Der Kampf in der Natur zwischen Sonne und Nebel versinnbildlicht den Kampf zwischen Licht und Finsternis. Wie die Sonne schließlich strahlend über dem Tal aufgeht, so hat der Dichter den unerschütterlichen Glauben, daß Satan, der keine Seinsnotwendigkeit hat, sondern erst durch seine Empörung gegen Gott zum Gegner Gottes und damit eine eigene Macht wurde, am Ende der geschichtlichen Zeit seine Gewalt verliert.

Von dem Kampf der Weltkräfte umgeben steht der Mensch in seinem Kampf, der Mensch, der im Grunde nichts anderes ist als das Kampfziel der beiden Mächte. Der ernste Wanderer gewinnt Rosablankas Liebe. Brentano setzt eine Gebärde für Worte: sie reicht ihm ihren Rosenkranz hin, den sie aus unschuldigen Blüten geflochten hat — ihre Keuschheit und ihr kindliches, reines Herz will sie an irdische Liebe hinschenken. Die Schlange, das christliche Symbol für das Böse, offenbart, daß Rosablanka den Menschen in der Entscheidung versinnbildlicht. Gott hat das Dasein des Menschen als freies Dasein gewollt, und so hat der Mensch die Wahl zwischen Gut und Böse, zwischen Gott und der Welt. Will er das Gute, so ist ihm Gottes Hilfe gewiß, entscheidet er sich für das Böse, wird er in Ewigkeit verdammt. „Der Wille führet uns zu Gott, und auch zum Teufel. Es lieget nicht daran,

ob du einen Christennamen habest, es stecket keine Seligkeit darinnen; ein Heide und Türke ist Gott so nahe, als du unter Christi Namen. So du aber einen falschen ungöttlichen Willen in die That führest, so bist du sowohl außer Gott als ein Heide, der Gottes nicht begehret“[15]). „Wer seinen Willen aus sich selber in Christum setzet und lasset nur alle Vernunft dieser Welt fahren, sie gleiße wie sie wolle, der wird in Christo wiedergeboren“[16]). Die aufzüngelnde Schlange mahnt an die Entscheidung des ersten Menschen im Paradies, die zugunsten des Bösen ausfiel. Rosablanka steht von neuem vor der Entscheidung. Reicht sie dem Jüngling den Rosenkranz, so hat sie sich für die Welt entschieden. Sie ruht dann nicht mehr in der Abhängigkeit von Gott, sondern in sich selbst. Im Verlocken zur Sünde warnt die Schlange zugleich, denn sie ruft die Erinnerung an den Sündenfall herauf. Rosablanka versteht die Warnung, sie verflucht die buntschillernde Schlange. Sie reicht Maria den Rosenkranz: sie opfert Gott ihr Leben und ihre Unschuld. In der biblischen Erzählung ist der Fall des Menschen durch eine geringfügige Gebärde bezeichnet: Eva streckt ihre Hand nach der verbotenen Frucht aus, ebenso versinnbildlicht auch Brentano Rosablankas schicksalhafte Entscheidung durch eine Gebärde. Rosablanka entsagt der Lust dieser Welt und sagt ja zu dem Anspruch, den Gott auf sie macht.

In den Romanzen vom Rosenkranz erklingt in dem Traum der ersten Romanze das Thema, das sich durch die ganze Dichtung zieht: irdische, sündige Liebe soll durch himmlische Liebe überwunden, Blutschuld vermieden werden. Das Gute soll im Kampf mit dem Bösen den Sieg davontragen. Brentanos christliches Weltbild gewinnt in den Romanzen vom Rosenkranz dichterische Gestalt. Brentano nimmt die Welt wahr als Kampf zwischen zwei Prinzipien. In diesem Kampf der göttlichen mit den magisch-dämonischen Mächten sieht er eine Folge des Sündenfalles. Die Weltordnung hat seit dem Sündenfall zwei Schwerpunkte: Licht und Finsternis sind die beiden entgegengesetzten Mächte. Brentano begreift sie, da ihm die Gesinnung des Katholiken angeboren ist, ethisch-religiös als Gut und Böse. Die Auflehnung des Bösen gegen Gott, die in Freiheit vollzogene Lösung vom Urquell alles Lebens, der Abfall von der Liebe zu Gott in die Selbstsucht zerstörte die ursprüngliche Harmonie und bewirkte die fortdauernde Spaltung der Welt. Das Reich der Gottheit, des Guten ist das Reich der Seele, das innere Reich, das in der Verborgenheit in dieser Welt besteht. Dem steht das gegengöttliche Reich des Bösen entgegen. Es ist das Reich des in Stolz und Eigenrausch gefallenen Engels Lucifer, das Reich der von Gott abgekehrten, in Sinnlichkeit und Leidenschaft versunkenen Seele, das Reich des sich von Gott lösenden Geistes, des freien, philosophischen Denkens.

Der Mensch war in vollkommener Freiheit zwischen diese beiden Reiche gestellt. Das Böse war ihm nicht von Anfang an einverleibt, sondern nahm seinen Ursprung, als der erste Mensch der Versuchung

des gefallenen Engels Lucifer erlag und seine Verbindung mit Gott durch die Sünde störte, dadurch, daß er die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis aß. Gott, der den Menschen frei erschaffen hatte, hinderte nicht, daß der Mensch sich auf diese Weise für das Böse entschied, indem er ein von Gott unabhängiges Denken und Sein erstrebte. Der Mensch, der sich so als selbständiges Wesen neben Gott stellen — Gott gleich sein wollte, wurde unendlich erniedrigt, als er vermeinte, sich zu erhöhen. Er büßte die Herrschaft über die Schöpfung ein und wurde aus dem Paradies vertrieben.

Jedoch schon beim Sündenfall wurde die Herrschaft des Satans begrenzt. Der Satan als der Verführer der Eva wurde verurteilt: des Weibes Samen sollte ihm den Kopf zertreten. Gegen die Herrschaft des Lichts konnte sich das Böse wohl auflehnen, aber es konnte sie nicht stürzen. Der Sieg des Lichts über die Finsternis ist für Brentano unerschütterliche Gewißheit.

Der Mensch entschied sich in Adam, seine Freiheit gebrauchend, für das Böse und hat sich damit seines freien Willens begeben; seine Freiheit ist seitdem durch diese Entscheidung belastet. Die Erbsünde ruht auf ihm, und allein Gottes Gnade kann die in Adam getroffene Entscheidung der Kreatur zurücknehmen und dem Menschen, der diese Gnade in Anspruch nimmt, seine ursprüngliche Freiheit wiederschenken. Jeder Mensch kann sich seit dem Opfertod Christi nach seinem Willen mit den höheren Mächten verbinden, indem er in freiwilliger Unterordnung des Tieferen unter das Höhere ihren Willen zu dem Seinen macht und in Demut dient. Andererseits ist ihm auch die Möglichkeit nicht genommen, sich den Mächten der Finsternis zu ergeben und mit ihrer Hilfe eine Scheinherrschaft in der Welt aufzurichten. Die Wirksamkeit und Macht des Menschen wird scheinbar erhöht, in Wahrheit aber findet er sich nur umso mehr durch die bösen Mächte gebunden, je freier er sich dünkt. In beiden Fällen verläßt er die recht eigentlich irdische Sphäre und begibt sich über sich hinaus oder unter sich hinunter; sich nach abwärts an die tiefere Natur verlierend, oder nach aufwärts in der höheren Wesenheit aufgehend[17]).

Der Dichter denkt die gespaltene Welt in Personen. Der Mensch wird in den Rosenkranzromanzen Zeichen. Weder Mensch noch Ereignis sind um ihrer selbst willen da, sie sind Symbolträger. In den Romanzen vom Rosenkranz wollte Brentano ein Weltgedicht schaffen. Obwohl sie Fragment geblieben sind, ist es dem Dichter gelungen, eine religiös-metaphysische Welt zu gestalten, die Welt der Dichtung zu einer sinnlich-übersinnlichen Welt auszubauen. In dem Rosengeschlecht und dem Magier Apo mit seinem Schüler, dem Dämonen Moles sind die beiden Weltkräfte einander entgegengestellt[18]). Der Verkörperung des bösen Prinzips im Magier Apo steht keine gleich eindeutige Verkörperung des guten Prinzips gegenüber[19]). Die beiden Weltkräfte, die den Raum der Romanzen vom Rosenkranz durch ihr Gerichtetsein

nach dem guten Oben oder dem sich auflehnenden bösen Unten bestimmen, stehen sich nicht als ebenbürtige Gegner gegenüber. Das Reich des Bösen liegt in der Zeit der Geschichte, und in ihr wird seine Macht sichtbar, während das Reich des Guten der Ewigkeit angehört und in dieser Zeit verborgen lebt. So ist die böse Weltmacht in Apo eindeutig zur Darstellung gekommen, während das Gute verhüllt ist. Es offenbart und bewährt sich allein im Kampf mit dem andrängenden Bösen, das seine Herrschaft verewigen möchte. In den Romanzen vom Rosenkranz findet sich denn auch kein Symbol für die gute Weltkraft. Agnuskastus kann nicht als ein solches in Anspruch genommen werden, er verkörpert nichts als das Geheimnis der Gnade Gottes. Die gute Weltmacht hat sich die Rosenjungfrauen erwählt, um sich an ihnen zu offenbaren. In den fertiggestellten Romanzen ist sie noch nicht in völliger Klarheit sichtbar: noch liegt die Sonne im Kampf mit dem Nebel. Erst der Schluß der Dichtung hätte sie uns in ihrem Glanz gezeigt, erst am Ende hätte das erlöste Rosengeschlecht als Sinnbild des Guten Apo, dem Sinnbild des Bösen, als Sieger entgegengestellt werden können[20]).

Das Rein-Menschliche hat in diesem Weltgedicht nur wenig Raum. Dadurch fällt diese Dichtung Brentanos völlig aus der Klassik und Romantik heraus, denn in der Klassik wie in der Romantik hat das menschliche Tun einen Eigenwert. Bei dieser Gelegenheit wird das Wahlverhältnis zum Barock, das Brentano als Dichter und Sammler immer wieder betätigt, sichtbar. Brentano schildert in den Romanzen vom Rosenkranz den Menschen in seinem Verhältnis zu Gott und den dämonischen Geistern, den Menschen, wie er in der Schöpfung steht, nicht aber wie er zu sich steht. Der Mensch wird herausgehoben aus der Sphäre des Irdisch-Natürlichen und in Verbindung mit der göttlichen oder der dämonischen Sphäre gesehen. Der Glaubensgemeinschaft der Rosenjungfrauen, die unter der Förderung der himmlischen Mächte stehen, ist der Magier Apo entgegengestellt, in dem der dem Bösen verfallene Mensch verkörpert ist. Der Kampf zwischen Gut und Böse ist in Apo bereits zugunsten des Bösen entschieden. In den Romanzen vom Rosenkranz ist sein Abfall zum Bösen nicht mehr gestaltet. Der Mensch als Knecht des Bösen ist als Individuum gesehen. Der Magier hat sich durch seine Naturbeziehung isoliert, er kostet das Verbotene. Er läßt sich mit dem Naturreich ein, das ihn notwendig luciferisch macht und ihn unlöslich in sein Gewirre verstrickt. Die Rosenjungfrauen sind Sinnbild für den Menschen, der sich für das Gute entschieden hat, der Gott dienen möchte, der bemüht ist, aus einer falschen Stellung Gott gegenüber herauszukommen und sich von Gott immer wieder die Mittel und die Kraft schenken läßt, das rechte und wahre Ziel: die Einigung mit Gott zu erstreben.

In den Rheinmärchen ist der Kampf der beiden Weltkräfte und die sinnbildliche Einbeziehung der Heilsgeschichte gemäß der andersartigen

Symbolik nicht so klar herausgestellt wie in den Romanzen vom Rosenkranz. Die symbolische Bezogenheit leuchtet jedoch bisweilen zwischen viel märchenhaftem Rankwerk auf. Das Märchen vom Rhein und dem Müller Radlauf ist erfüllt von Kämpfen zwischen Gut und Böse. Das ist zwar Brentano, aber er berührt sich hierin mit dem Volksmärchen, denn das Märchen an sich ist ein Dualis. Der fromme Müller Radlauf ist als das Gute charakterisiert, ihm fehlt es auch nicht an übermenschlicher Hilfe. Der Rhein übernimmt hier die Funktion einer göttlichen Macht, und Radlauf erweist ihm, wie immer wieder hervorgehoben wird, die schuldige Ehrfurcht und ist ihm in kindlicher Liebe ergeben. An den Rhein wendet er sich in der Not um Hilfe, der Rhein bewahrt ihm Ameleya, wie er sie ihm zuerst schenkte. Der Rhein gab ihm den Erzieher und Behüter seiner Jugend, kurz, er greift immer fördernd ein und ist für sein Wohl besorgt. Der König von Mainz ist eindeutig als böse gekennzeichnet, er vereinigt alle typisch bösen Eigenschaften in sich, wie Falschheit, Treulosigkeit, Habsucht, Geiz und Eigensucht. Der böse König nimmt ein schlimmes Ende. Auch an ihm ist gezeigt, wie sich das Böse wohl gegen die Herrschaft des Guten erheben und sie ihm mit allen Mitteln streitig machen kann, da es eine freiwillige Unterordnung verschmäht; doch am Ende empfängt das Böse den Lohn für seine Auflehnung und Machtgier und erliegt der siegreichen guten Macht.

Brentano besaß die seelische und gestaltende Kraft, die Bilder der Welthälften in den Romanzen vom Rosenkranz ins Übermenschliche zu steigern, während er sie im Märchen, das den Ernst verschweigt, spielerisch behandelt. Aber bei Sinn und Bereitschaft für das Symbolische werden auch die Märchen sinnreiche Zeichenwelt, in der Dinge und Ereignisse über sich hinausdeuten.

In den späten Märchen, dem großen Gockelmärchen und dem Märchen vom Fanferlieschen in erweiterter Gestalt bemüht sich der Dichter bewußt um eine christliche Symbolik. Über eine Kritik vom Gockelmärchen schreibt er an seinen Bruder Georg: „Lieb ist mir, daß lauter Tugend und Religion herausgefunden ist“[21]). Im Alter entfernt Brentano sich von aller weltlichen Kunstäußerung. Als er auf die anhaltenden Bitten seiner Freunde hin sich daran gibt, die Märchen zur Herausgabe zu überarbeiten, entsagt er der Eindeutigkeit zulieb bisweilen selbst der symbolischen Verhüllung und bemüht sich im übrigen, den religiösen Grund seiner Symbolik recht greifbar zu machen. Doch Brentano weiß sich hier als Märchenerzähler und fühlt sich in keiner Weise an die christliche Zeichensprache gebunden und ihr allein verpflichtet. Mit ungeheuerem Wortaufwand und ermüdender Breite erzählt er alles, was ihm in den Sinn kommt. Es gelingt ihm in dem Märchen nicht, die christliche Symbolik innig mit dem Märchenstoff zu verschmelzen, die Bemühung bleibt allzu spürbar.

1. Kapitel.

Das von Gott abgefallene und sich selbst deutende Naturreich.

Die Romanzen vom Rosenkranz danken ihren magischen Grundkräften ihr eigentümliches Gepräge. Das Magische in dieser Dichtung ist nicht Verbrämung, sondern es ist unlöslich mit dem zentralen Konflikt verschmolzen. Der Magus findet die Berechtigung und das Ziel seines magischen Tuns im Überraumzeitlichen, er gebraucht nicht wie der Zauberer die Natur und ihre Kräfte zur Erfüllung seiner mehr oder minder begrenzten Wünsche des Hier und Heute. Er vermag das Wesen des Kosmos auf dem Wege der Innenschau zu erkennen. Eine solche Innenschau beruht auf der Erhebung des Menschen zum Weltsymbol. Diese zentrale Hochstellung des Menschen stammt aus der Mystik, die den Menschen vergotten will. Das Wirken des Menschen ist nur dort magisch, wo er Kräfte der Natur derart in Bewegung setzt, daß die Natur von innen her zu wirken scheint, während sie von dem Willen des Magus bewegt wird. Die Natur ist dem Magus gehorsam. Der Magier ist der Mensch, der im Besitz höherer Naturkräfte Wunder tut kraft seines magischen Wortes. Das Tun des Magus will die Einheit in der Natur wirksam machen und vollenden. Der Magus will die Welt durchdringen und sie in den Abgrund seines Innern mit hineinreißen.

Brentano wertet die Magie sittlich. Er deutet sie nicht, er faßt sie naiv als böse auf. Die dämonische Magie ist ein Werkzeug in der Hand des Bösen im erbitterten Kampf gegen alles Reine, Heilige. Sie ist die Kunst, die es ermöglicht, die Sinnenwelt frei zu gebrauchen, um alles, was zu Gott strebt, zur Sinnenlust zu verlocken. Der Magus der Romanzen vom Rosenkranz ist der böse Magus, der seine Erkenntnisse in den Dienst seiner bösen Zwecke stellt. In ihm erscheint symbolisch die Menschheit, deren Maß nicht Gott ist, sondern die sich gegen Gottes Herrschaft auflehnt.

Während Brentano sich nur mit der schwarzen Magie befaßt, macht sich Goethe, der ebenfalls ein leidenschaftliches Interesse an der Magie hat, in seinen Dichtungen, insbesondere im Faust die Möglichkeit der positiven Magie zunutze. Für eine sittliche Wertung der Magie bleibt in der Faustdichtung kein Raum. Im Faust wird die Enge des Menschseins durch die Magie gesprengt. Die Magie der Fausttragödie hat nichts gemein mit der primitiven Magie der Romanzen vom Rosenkranz. Faust strebt nicht nach Erkenntnis, der faustische Trieb ist nicht der philosophische Trieb. Faust steht der Natur in magisch-begehrender Haltung gegenüber. Durch das Naturreich magisch angelockt, gibt er

sich ihm anheim. Goethe setzt das Göttliche mit der Natur gleich, der Magier empfindet das Naturreich nicht wie bei Brentano als widergöttliches Reich, ganz im Gegenteil ist ihm Gott der Inbegriff des schaffenden Alls. Sein erster magischer Hang ist, sich Gott — der Natur — an die Brust zu stürzen. Im Erdgeist ist nichts Teuflisches, er ist die einzige dem Menschen erlebbare Gottheit. Der Teufel hat innerhalb der Natur einen ganz bestimmten Auftrag. Gott hat den Teufel nötig, wie das Licht die Finsternis nötig hat, aber er hat nichts mit ihm gemein, so wenig das Licht etwas mit der Finsternis gemein hat. Mephisto hat in der Natur eine Chaostendenz. Er ist Haß gegen das Sein und damit gegen das Werden. Gott ist Liebe zum Sein. Der Teufel ist für Gott nur ein Mittel, den Begriff des Werdens im Leben des Menschen zu erhalten, ihn vor falscher Beharrung zu bewahren. Faust erscheint am Ende des zweiten Teils nicht als Magier, doch ist sein Menschsein umlagert und bedroht von den Geistern, die er in seinen Dienst rief. Aber Faust gewinnt die Kraft zur Absage an die Magie, er läutert die Magie in sich zu freier Tat.

Apo, der Magus der Romanzen vom Rosenkranz, ist nicht der Magier, der den göttlichen Geheimnissen dienstbar ist, er ist der böse Magus, der sich der schwarzen Magie, diesem durch menschlichen Willen ins Werk gesetzten Mißbrauch der Natur, ergeben hat. Er preist sie als das Mittel, das den Menschen gegen die göttliche Herrschaft feit:

„'O Magia, du des Dunkels
Schwarze, lichtentsprungne Tochter,
Du allein genügst zum Schutze,
Mag das Licht auch ewig toben!'" (9. R. Str. 14)

Der Magus Apo ist der aus der gottgewollten Ordnung der Schöpfung herausgetretene Mensch. Er verschmäht es, sich Gott unterzuordnen und seinem Gebot: „Du sollst essen von allerlei Bäumen im Garten, aber von dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen"[21]), gehorsam zu sein. Statt in seiner geschöpflichen Abhängigkeit zu verharren, trachtet er danach, Gott, zu dessen Verherrlichung er dienen sollte, sich zu unterwerfen, ihn zu ergründen. Er will Gott, der sich dem Menschen als Gegenüber, als seine Grenze gesetzt hat, erkennen, das heißt aber: die gesetzte Grenze überschreiten, um Gott gleich zu sein. Er sagt sich von Gott los und wendet sich, um sein Ziel zu erreichen, an die gegengöttliche Macht. Er gerät, ohne sich dessen bewußt zu werden, aus der kindlichen Abhängigkeit von Gott in die knechtische Abhängigkeit der Mächte der Finsternis. Die dämonischen Geister sind dem Menschen, der sich von Gott losgesagt hat, dienstbar und erkennen ihn scheinbar als ihren Herren an, gewissermaßen als augenfälliger Beweis für die Macht, die der Mensch durch seine Trennung von Gott erlangt hat. Moles, der böse Dämon, wird zu

Apos ständigem Begleiter auf seinem bösen Weg und ist ihm in allen Dingen zu Willen. In Wahrheit werden jedoch nicht die höllischen Geister dem Menschen, sondern der Mensch den höllischen Geistern untertan, dienen sie ihm doch nur, um ihn unlöslich an sich zu ketten und ihn in die Wirrnis des widergöttlichen Reichs zu verstricken. Apo freut sich seiner Lösung von Gott und der ihm auf der Seite der Finsternis gewordenen Erkenntnis:

„Als ich war im Licht betrunken
Und um Weisheit fleht' von oben,
Sprach das Wort: Du sollst gesunden,
Wenn du mir das Fleisch willst opfern;

Wenn das Böse du verblutet,
Wenn versiegt der ird'sche Bronnen,
Wenn du wandelst in dem Guten,
Magst du schauen in die Sonne.

Fasten sollte ich und hungern
Und entbehren alle Wonnen,
Recht in Schmerzen sollt' ich wurzeln,
Um im Lichte aufzusprossen.

Mit dem Licht stieg ich hinunter;
Und der Erdgeist, leicht gewonnen,
Gab zu trinken mir das Dunkel,
Das in mir zum Licht geworden.

Und in diesem Licht betrunken.
Ist mir die Erkenntnis worden:
Ich hab' meinen Geist gefunden
Und verstehe seine Worte". (9, 36—40)

In einem Taumel der Freude über die ihm seit seinem Abfall von Gott gewordene Erkenntnis weiß er sich mit Eva verbunden und preist sie, die diesen Weg gewiesen hat, als sie von dem verbotenen Apfel aß. Er gelobt, daß sie die Erkenntnis nicht vergebens teuer erkauft haben soll:

„'Eva, Eva! schlaue Mutter,
Hast den Apfel du gekostet,
Hat die Schlange dich versuchet,
Hast du uns den Tod geboren.

Hast das Böse und das Gute
Du erkannt, so soll verloren
Mir nicht sein die theure Kunde.
Um die du das Heil verloren.

Bin der Erde ich verbunden
Um ein Schnitzchen sauren Obstes,
Bin ich von dem Tod umwunden,
Muß sich um mich drehn die Sonne.

Und ich will nicht eher ruhen
In dem dunklen Erdenschooße,
Bis ich aller Sinnen Brunnen,
Überfüllend, ausgesogen!'" (9, 43—46)

Die Lust der Kreatur, die ihr gezogene Grenze des Wissens zu überschreiten, fällt mit der Lust zusammen, wie Gott zu wirken. Dazu gesellt sich das andere Ziel der irregeleiteten Triebe, den Becher der Sinnenlust bis zur Neige auszukosten[2]). Diese beide Lebensziele des Magiers Apo stehen unter der ständigen Förderung des Dämonen Moles, da sie dem Bösen die eigentliche Handhabe bieten, ihn in immer tieferen Zusammenhang zu bringen mit jenen Mächten, die sich in sinnlosem Aufstand gegen Gott erhoben haben. Ganz grundsätzlich wird durch eine große teuflische Kosmogonie Moles' inneres Bereich und seine dämonische Abkunft klargestellt. Moles schleppt ein Buch an, in dem die Geheimnisse der Schöpfung verzeichnet sind. Apo begrüßt es mit Freuden:

„'Hei! so ist ein Schatz gefunden!'" (11, 62)

Boshaft preist ihm Moles die teuflische Methode dieses Buchs und erzählt seinen Inhalt, die Kosmogonie des Satans:

Das Licht entzweite sich, was leicht war, stieg nach oben, und was schwer war, sank nach unten. Das ursprünglich Eine teilte sich zwischen Gott und Lucifer. Das Irdische diente Lucifer, der von unten nach dem Oberen griff und das Unsichere zu sich hinunterzog. Gott sah mit Neid zur Erde, er hätte gern Anteil an ihr gehabt, er hätte gern ein Geschöpf auf ihr weilen sehen, das auch seiner gedacht hätte. Er sann darauf, der Erde einen Herrn zu geben, der zwar aus Erde, aber nach seinem Bilde erschaffen sei. Die Erde verweigerte Gott den Staub, aus dem er den Menschen erschaffen wollte. Sie wollte unbelebt bleiben aus Furcht, um des Menschen willen untergehen zu müssen. Aber Azrael überlistete die Erde und damit den Satan, der aus ihr sprach. Er beschlich sie im Traum und gewann den Staub von ihr, aus dem Gott die Tiere und zuletzt den Menschen schuf. Dem Menschen, der allein lachen und weinen konnte, ein Zeichen dafür, daß er allein eine Seele besaß, gab Gott die Herrschaft über die Erde. Aber Gott neidete dem Menschen, der herrlich nach seinem Bilde geformt war, daß ihn Tiere und Geister anbeteten. Er beschloß, ihn zu verkleinern, damit man in Zukunft Diener und Herrn zu unterscheiden wisse. Gott nahm dem in einen tiefen Schlaf gesenkten Menschen Schönheit und Größe.

Adam, der alle Tiere paarweise gehen sah, wünschte sich auch eine Gefährtin. Gott, der seinem Wunsch willfahren wollte, hatte einen schweren Kampf um den Erdenstaub zu bestehen, da inzwischen alle sieben Erdkreise belebt waren. Schließlich gelang es dem Geist, einen Pfauenschweif, ein Katzenfell, Belladonna, Fünffingerkraut, eine Purpurschnecke, einen Basiliskus und Sulphur an sich zu reißen. Lucifer hatte diese „böse Sieben" aus List dem Engel heimlich im Dunkel gereicht. Der Herr formte daraus Lilith und gab sie Adam zum Weib. Lilith war ein böses Weib, sie wollte Adam nicht als ihren Herrn anerkennen und entfloh mit Schemhamphoraschs Hilfe. Gott schickte drei Engel nach ihr aus, aber keinem gelang es, sie in Güte zu Adam zurückzuführen. Gott war durch Schaden klug geworden, er hütete sich vor Lucifer, als er Adam ein anderes Weib zu geben beschloß. Er beschlich den schlafenden Adam, stahl ihm eine Rippe und schuf daraus Eva, die er Adam zum Weibe gab. Darauf zeigte er Adam und Eva einen Baum, dessen Frucht er ihnen als tödlich verbot und verließ die Erde. Damit seiner in Liebe gedacht werde, schenkte er Adam ein Buch, das die Geheimnisse der Schöpfung enthielt. Ohne Adams Wissen schrieb Sammael, von Lucifer dazu angetrieben, das Buch ab. Während sich Adam mit dem Buch beschäftigte, durchstreifte Eva den Paradiesgarten und begegnete Sammael. Dieser bat Eva, ihm den Baum zu zeigen, dessen Frucht Gott ihnen verboten habe, damit sie sich nicht erhöhen sollten. Sammael aß die Frucht, und Eva glaubte sich von Gott betrogen, denn Sammael lebte. So aß sie auch davon, doch sogleich schwebte der Todesengel Azrael zur Erde. In ihrer Todesangst verführt sie Adam, von dem Apfel zu essen, damit sie nicht allein sterben müsse. Gott sah mit Neid, wie Adam ihm gleich wurde, und er nahm ihm das Schöpfungsbuch, damit er wieder zu ihm aufsehe. In tiefer Trauer wurde Adams Leib träge und schwer, und das Weib wurde dazu verflucht, mit Schmerzen zu gebären. Gott stürzte sie aus dem Paradies, Adam sank tief in die Erde, wo er das Bergwerk betreiben lernte. Eva vereinigte sich mit Sammael. Lilith gesellte sich wieder zu Adam, er zeugte mit ihr Zwerge und Riesen. Sammael zeugte mit Eva Dämonen und Geister. Als alle Erdkreise nach Lucifers Willen bevölkert waren, trafen Adam und Eva wieder zusammen. Sie zeugten Kain. Adam schrieb in ein Buch, was er in den Tiefen der Erde gelernt hatte, was ihm noch aus Gottes Buch im Gedächtnis haftete, und was Eva ihm von dem Treiben der Geister berichtete. Das Buch wurde der kostbarste Besitz der Menschen, die es von Geschlecht zu Geschlecht forterbten und erweiterten.

Brentano greift zu der kabbalistischen Überlieferung, der großen Rechtfertigung des Bösen, um Moles' Kosmogonie als teuflisch zu symbolisieren: mit der Kabbala entlehnten Symbolen stellt sie den Kampf zwischen Licht und Finsternis dar, vom Bösen aus gesehen, erklärt und gerechtfertigt.

Brentano hat diese kabbalistische Lehre zum großen Teil aus Eisenmengers „Entdecktem Judentum“ und aus der „Kabbala denudata“ geschöpft, die beide in seinem Besitz waren[3]). Das „Entdeckte Judentum“ ist eine großangelegte, kulturhistorisch wertvolle antisemitische Schrift des Heidelberger Professors Johann Andreas Eisenmenger, die 1711 in Königsberg erschien. Eisenmenger interessiert vor allem, wie sich die Juden den Christen und ihrer Lehre gegenüber verhalten und setzt die jüdische Irrlehre und die christliche Lehre einander entgegen. Brentano hat aus diesem großen Werk nur einige Stellen, die auf Adams Verhältnis zu Gott Bezug haben, herausgegriffen. Im Einzelnen hat Michels die Entsprechungen in den Romanzen vom Rosenkranz zu Eisenmengers „Entdecktem Judentum“ bereits aufgezeigt[4]), so daß es hier genügt, zusammenzufassen: die Strophen 68—121 der 12. Romanze stammen inhaltlich aus Eisenmengers antisemitischer Schrift. Die „Kabbala denudata“ führt René Guinard als zweite Quelle zu Moles Kosmogonie auf[5]). In der „Kabbala denudata“ fand ich die Entsprechungen zu 11, 140 ff. (nach Morris Zählung 9, 237 ff.), wo Michels, der die „Kabbala denudata“ nicht kennt, sich mit Mutmaßungen begnügen muß[6]).

Brentano	Kabbala denudata
„Du liest in dem ersten Buche: Wie unendlich war ergossen Or Haensoph ohne Dunkel, Ein unendlich Leuchten Gottes.	„Scito quod . . . Lux suprema extensa fuerit plenissimē et impleverit omne Ubi, adeo ut nullus daretur Locus vacuus in Notione Lucis, nullumque spatium inane, sed omnia essent plena Luce illa infiniti hoc modo extensa cui sub omni notione suâ finis non erat . . . atque ista vocabatur Or Haensoph Lux infiniti.“[7])
Wie dem Lichte ist entsprungen, Sich rückziehend durch das Wollen, Dunkler Raum im Mittelpunkte, Worin ward die Welt geboren,	„Instituta igitur tali contractione atque compressione, per quam locus quidam vaccus spatiumque in medio Infinito relinqueretur inane; jam sanē Ubi quoddam constitutum erat in quo existerent Emanantia, Creata, Formata et Facta. Produxit igitur Infinitum lineam quandam e Luce Concavi sui, a summis partibus deorsum vergentem, Illamque derivavit atque demisit intra Spatium modo dictum.“[8])
Wie sich in des Rückzugs Spuren, Kreisend, dann das Licht ergossen, Mannigfach des Raumes Dunkel Licht erringend hat umschlossen.	

Brentano

Und wie, alles durchfiguret,
Adam Kadmon war geboren,
Aus sich selbsten ausnaturend
Die zehn Kräfte Sephirote,

Wie vier Welten sind entsprungen,
Da lebendig ward das Wollen:
Asia, Briat, Aziluthe
Und Jezirah, Antlitz Gottes.

Aziluth der Gottesbrunnen,
Die Quellgeister drinnen wohnen;
Briat ist aus ihr entsprungen;
Ihre Geister sind geboren.

Die Jezirah ist durchdrungen
Von zehn hohen Engelchoren;
In astral'schen Leibern funkelnd,
Sind sie alle schon personet."
(11, 140—146)

„Und der Herr sah es mit Neide,
Und aus Adams Händen schwebt
Weg das Buch, daß er mit Leide
Seinen Blick zu Gott erhebt.

Und er schlug sein Haupt und weinte,
In den Gichonfluß gestellt,
Und so jammert er und greinte,
Daß er bis zum Haupt ihn schwellt;

Und der Schimmer seines Leibes
Rostet und wird träg und schwer."
(12, 100—102)

Kabbala denudata

„Adam Kadmon, quatenus concipiter ut unitas omnium unorum ... produxit mundum qui continet decem Sephiras, ceu numeros, mensuras, et pondera intellectualis et perfecta. Sed quatenus concipitur ut intellectus, creavit mundum Briah, qui continet intelligentias abstractas, à materia separatas: porrò quatenus concipitur ut vita, formavit mundum Jezirah, et Angelos; qui sunt motores et animae corporum praestantissimorum; quatenus autem concipitur ut substantia, quae est gradus ultimus et imperfectissimus, fecit mundum Asiah, qui respectu exterorum plane imperfectus est, et à superioribus perficitur."[9])

„Hinc patet, quod Aziluth radix sit Briae et Briah radix Jezirae et Jezirah Asiae ... Principes autem Jezirathici Angeli sunt."[10])

„Cum Adam protoplastes pecasset, ablatus ipsi traditus erat è coelo. Abiit (igitur et flevit et consedit in flumine Gichon, donec caput ejus situm contraheret et scabiam."[11])

War es bisher Apos eigentlichstes Anliegen, die göttlichen Geheimnisse an sich zu reißen, so genügt ihm dies nun nicht mehr. Sein Streben ist fortan einzig darauf gerichtet, seine Erkenntnisse zu offenbaren, sich die verborgenen Kräfte der Natur sichtbar und dienstbar

zu machen. Das führt ihn zu dem Versuch, den Schöpfungsakt auf magischem Wege zu vollziehen. Dies frevelhafte Beginnen muß als Nachäffung des Heiligsten notwendig fehlschlagen. Es gelingt Apo mit keinem Mittel, die Leiche Biondettens wiederzubeleben, erst Moles, der eine solche verhängnisvolle Verirrung des Erkenntnistriebes gern unterstützt, vermag die Wiederbelebung mittels seiner höllischen Künste ins Werk zu setzen. Dieser Frevel des Nachahmens, geboren aus falscher Selbstberufung, der sich in dem magischen Akt am eindeutigsten offenbart, bringt schon der Name des Magiers symbolisch zum Ausdruck: Apo bedeutet Affe.

Der Magus der Rosenkranzromanzen ist kein souveräner Geist, kein konsequenter, tätiger Antichrist. Ihm fehlt die Größe, die das Böse erst schön und gefährlich macht. Brentano hat das Widergöttliche verteufelt, er hat es nicht in drohenden, gigantischen Ausmaßen dargestellt. Der Magier Apo ist ein finsterer Sinnenmensch, der sich um seiner Machtgier willen dem Bösen ergibt. Apo ist besessen von der Gier nach Biondette. Seine Liebe zu ihr ist von Anbeginn ein verzehrendes Feuer, eine Leidenschaft, die ihren Gegenstand nur an sich zu reißen sucht, um ihn zu besitzen und zu genießen. Diese sinnliche Leidenschaft, die Apo nicht bekämpft, sondern deren Befriedigung er auf jede mögliche Weise zu erlangen sucht, wird von Moles noch aufgepeitscht:

„Meister, Meister, trotz den Gluthen,
Trotz dem scharfen Weihebronnen
Schwör' ich: nimmer will ich ruhen.
Bis Biondette uns geworden!

Ach, wer dieses Leibes Wunder
Einmal trug in seinen Pfoten,
Wer den Druck des süßen Busens
Fühlte und den Duft des Odems! —

Disteln sind mir alle Blumen,
Seit mir nah des Mundes Rose
(Der Kometen Haar gleicht Ruthen
Vor der Goldfluth ihrer Locken!)

Und der Brüste Dioskuren,
Aus der Leda Ei geboren,
Duftig wie des Schwanes Busen,
Da er taumelte in Wonne.

Unter ihrer Brauen Runde
Lag der Venusstern verschlossen,
Wie in Wolkenbetten schlummern
Liebestrunkne Nebelsonnen,

Und der Flamme durst'ge Zungen
Konnten nicht die Lust austrocknen,
Die, als ich sie trug, im Blute
Mir ein süßer Quell ergossen.

Welche Hölle kann verdunkeln
Dieses Himmels Wollustsonne?
Ja, die Sünde hat Minuten,
Werth des Lichtes ew'ge Kronen!" (11, 21—27)

Die Mächte, denen Apo sich hingibt, fördern sein Verlangen nach Unordnung und Umsturz, das Auflehnen seiner wilden, zügellosen Triebe. Moles weiß wohl, daß sinnlicher Genuß das Mittel ist, die Seele des Menschen zu verderben. Die Begierde Apos nach Biondette ist die Wollust, sich das Reine, Heilige zu unterwerfen, es an Leib und Seele zugrundezurichten. Die Magie ermöglicht es Apo, seiner sinnlichen Leidenschaft zu frönen. Mit ihrer Hilfe will er Biondette in die Gemeinschaft mit dem Bösen verlocken. Das erweisen die magischen Momente der Dichtung.

Apo ist heimisch im Reich der Natur, er kennt ihre Kräfte und weiß um ihre inneren Zusammenhänge. Er ist mit der Natur verwoben. Wie seit alters die Magier große Astronomen waren, so ist auch Apos Magiertum durch sein völliges Vertrautsein mit den Sternen charakterisiert:

„'Sterne, ich bin euch verbunden;
Ich hab' mich mit euch verwoben,
Und ich kenne eure Stunden,
Lasse euch nicht warten droben.

Auf der Erde gehn die Dummen,
Wissen nicht, was ihr nur wollet;
Doch ich kenne eure Summen,
Ja, ich weiß auch, was ihr sollet.

Halb nur sind die Kreaturen,
Denen Gott die Stirn erhoben
Und die göttlichen Naturen
Nicht erkennen, die da droben.'" (9, 7—9)

Apo weiß sich Venus gewogen und wählt die Stunde, in der sie regiert, um Biondette zu erringen. Durch magische Künste steckt er das Theater in Brand. Er zwingt den Wetterhahn in seine Dienste, läßt ihn Goldkörner schlucken, peitscht ihn mit dem Fuchsschwanz, bis er seinem Willen gefügig, sich auf die Kuppel des Theaters schwingt, so daß sie in Flammen auflodert. Der klug ausgedachte Plan verfehlt seinen Zweck. Moles, der Biondette retten und in Apos Gewalt geben sollte, wird durch die Jungfrau Maria daran gehindert. Er muß

Biondette freigeben. Weihwasser, das ein Mönch über ihn ausgießt, lähmt seine Tätigkeit. Moles wird das Opfer der Flammen. Apo erkennt mit Schrecken in Moles einen Dämon, als seine Schüler ihm Moles' Asche bringen, nachdem dieser selbst ihm bereits das Scheitern des Unternehmens berichtet hat. Er weiß jedoch sehr wohl, daß seine Stärke auf der Verbindung mit den dämonischen Geistern beruht. Es steht nicht mehr in seiner Macht, Moles von sich zu weisen, so unangenehm ihm auch dieses sichtbare Zeichen seiner Verbundenheit mit dem antigöttlichen Reich sein mag. Er macht ihn kraft seines magischen Wortes untertänig und zwingt ihn, fortan in Pudelgestalt bei ihm zu wohnen, und ihm in allen Dingen zu willen zu sein. Wie nah Apo mit dem satanischen Reich in Berührung steht, zeigt der zweite magische Moment der Dichtung. Apo bereitet seine Kammer für den Besuch des Geisterkönigs Sammael. Von Sammael heißt es in Eisenmengeres „Entdecktem Judentum": „Der gottlose Engel Sammael ist das Haupt aller Teuffeln, ... Es ist kein gottloser unter allen Teuffeln, wie der Sammael ist, ... Der Sammael ist das Haupt aller bösen Schaaren. Der Sammael wird also genennet (welches verblendet bedeutet) dieweil er die Menschen verblendet und vom rechten Weg abwendet."[12]) So wird auch durch die Verbindung mit Sammael Apos böses Tun offenkundig. Apo wirft alle Bibeln, alle Kreuze, und was er sonst an „heil'gem Plunder"[13]) besitzt, hinaus und schmückt seine Kammer mit magischen Blumen und Kräutern wie Frauenwurz, Totenblumen, Hundezungen und Alraunwurzeln. Listig bindet er den Einlaß begehrenden Geist, indem er seine Flügel festwebt, damit er nicht entfliehe, bevor der Zauber gelungen ist. Denn Apo weiß, daß ein Geist freiwillig nicht länger als eine Stunde dient[14]). Der Geist wirkt, also bezwungen, nach Apos Willen. Apo sieht in der Ekstase, was geschieht, Wirklichkeit und Traum vermischen sich ihm:

„Apo blicket scharf und schweigt.
Vor ihm fliegt auf dunklem Grunde
Flammend hin und her die Spule;
Seine Sinne gehen unter.

Dunkler bald, bald wieder bunter
Woget er in Traumes Wunder,
Bild und Weber ist verschwunden
Und er glaubet sich allein." (16, 23—24)

„Als Meliore hingesunken
Und sein Blut das Gift getrunken,
Eilt Apone zu dem Thurme;
That ers? war es Zauberei?" (16, 38)

Das Geschehen, Meliores Verwundung mit dem vergifteten Degen, Biondettens Treiben in ihrer Kammer, bleibt in undurchdringliches

Dunkel gehüllt. Brentano weiß um ekstatische Grenzzustände, die dem Verstand nicht faßbar sind:

„Eh' die Lampe auch verglimme,
Will sie freudig nochmals schweben;
Doch sie hört nicht ihre Stimme,
Fühlt nicht ihrer Füße Schweben;

Weh! es walten böse Künste.
Laut die frühen Hähne krähen:
Kehrt, ihr Geister, aus dem Dienste;
Denn der Tag will auferstehen!

Und Meliore kommt zu Sinnen.
Licht und Lied und Lieb' entschweben;
Mächtig fühlt er sich von hinnen
Auf die öde Straße heben;" (15, 118—120)

„An dem Beichtstuhl kniet Meliore
. . . . . .

Und erzählt ihm die Geschichte
Dieser wunderbaren Nacht,
Die in einem Traumgesichte
Zu Biondette ihn gebracht." (19, 117—118)

Alle diese Stellen weisen auf das Magische des Geschehens hin. Es ist der irdischen Sphäre entrückt. Die Natur gehorcht dem Wort des Magiers. Das Geschehen ist nicht mehr rational faßbar.

Die Nacht des Freitags scheint Apo für sein Vorhaben, Biondette zu gewinnen, am geeignetsten, weil in dieser Nacht Venus regiert, die alle Sinnenlust begünstigt. So benutzt er die letzte Viertelstunde der Nacht zu einem neuen Zauber, da er durch seinen Fluch das Gewebe Sammaels zerrissen und den Zauber unwirksam gemacht hat. Apo nimmt eine giftig-grüne Kugel, in der ein Wachsbild Biondettens ruht, er legt es in die Mitte eines Zauberkreises und bannt Geister in den Kreis, die ihm helfen sollen, seinen Zweck zu erreichen:

„In das zauberische Gleis
Zieht daher mit fremdem Schmucke,
Stolz auf des Kameles Buckel.
Sarabot mit seinem Zuge.

Ihm folgt eine Blume duftend,
Eine Taube, zärtlich murrend,
Dann, wie Sterne rein und funkelnd,
Nackt, ein freundlich Geisterweib." (16, 57—58)

Dem Wiegenlied des Geisterweibs voll von verlockendem, magisch-sinnlichem Zauber kann Biondette nicht widerstehen. Der Zauber gelingt:

„Denn Biondette, schlummertrunken,
Folgt des Zauberfadens Zuge,

. . . . . .

Und Biondette, traumumwunden,

Steiget jetzt die letzte Stufe,
Gehet zu dem Mahl hinein." (16, 112; 116)

Aber die Geister, die nach Biondettens Blut gieren, können das Mahl nicht mehr halten. Es schlägt Mitternacht, ihre Herrschaft ist zu Ende.

Die magischen Momente der Romanzen vom Rosenkranz erweisen die durchaus negative Bedeutung der Magie in dieser Dichtung, das tiefe Verstricktsein des Magiers in die Dämonenwelt. Sie zeigen, daß im Bund mit dem Bösen die erotischen Kräfte, sowie alle übrigen menschlichen Betätigungen und Leidenschaften dämonisiert werden. Brentano sieht in der Erotik ein teuflisches Machtzentrum. Die dämonische Magie ist die einzig mögliche Äußerungsform des erotisch-dämonischen Teils der bösen Weltkraft. Selbst die Sprache, in der die magischen Szenen erzählt sind, hat etwas Zauberkräftiges, Berauschendes, Bannendes. Biondette ist Symbol für das Reine, das Licht, dessen sich die Finsternis auf keine Weise zu bemächtigen vermag, da sie nicht teil am Licht haben kann.

Die Erotik als teuflisches Machtzentrum zu schildern, entspricht nicht nur dem magischen Wissen aller Zeiten, sondern auch den persönlichen Erlebnissen des Dichters. Brentano weiß um die Gefährlichkeit der Liebe, er hat sie als Hölle und Abgrund erfahren. Doch es ist sein Bekenntnis:

„Ja, die Sünde hat Minuten,
Werth des Lichtes ew'gen Kronen!" (11, 27)

Brentano hat Zeit seines Lebens unter seinem erotischen Aufgewühltsein gelitten und ständig im Kampf gelegen mit seinen Trieben und Leidenschaften, deren Herrschaft er haßte, und denen er keine Macht über sich zuerkennen wollte. Er empfand seine sinnliche Getriebenheit als dämonisch. Für Brentano ist alle Liebe vergiftet, für ihn liegt ein Fluch auf der Liebe, die ihm zur Versuchung, zur Sünde wird, und die er daher als böse deutet[15]).

Der Magus der Rosenkranzromanzen ist ein gefeierter Naturphilosoph und ein großer Arzt. Er versucht, die Herrschaft des Bösen auch auf dem Weg der Wissenschaft aufzurichten. Das einzige Mal, wo Apo als Arzt in Erscheinung tritt: am Sterbebett der frommen Rosarosa ist er keineswegs auf ihre Heilung oder auf Linderung ihrer Schmerzen

bedacht, sondern einzig darauf, ihre Seele für das höllische Reich zu gewinnen. Apo wird zum Sinnbild des Satans im Kampf um eine menschliche Seele.

Brentano hat diese symbolische Bedeutung Apos sehr klar herausgestellt. Gleich zu Beginn dieser Szene, als Jacopone zu der Kranken tritt, sagt er von Apo:

„Der unheilige Apone
Folgt ihm stolz und dreist zur Kammer." (13, 86)

Apos Gebaren im Krankenzimmer verstärkt den bösen Eindruck:

„Licht her, Licht! schreit wild Apone." (13, 87)

Die Worte der Nonnengeister:

„... Wehe, weh, Apone!
Fluch der Schlang' und ihrem Samen!" (13, 89)

machen Apone mit den Ausdrucksmitteln der christlichen Begriffs- und Vorstellungswelt als den Bösen von Anfang kenntlich. Die Szene, die sich zwischen Apo und Biondette abspielt, während Jacopone eine Lampe holt, dient zur Charakterisierung von Apos böser Natur. Biondette nennt ihn „toll"[16]) und einen „alten, ehrvergess'nen Buben"[17]). In der Behandlung der Kranken erinnert nichts an den großen Arzt, den man in Apo verehrt, alles an die Weisung, mit der Moles Apo zu der Kranken entließ:

„Mach', daß sie das Sakrament,
. . . . . .
Nicht empfängt vor ihrem End'!" (12, 129)

und an seine Worte, die das Programm der teuflischen Mächte in den Romanzen vom Rosenkranz ausdrücken:

„Wenn Biondetten du errungen,
Wenn getödtet du Meliore,
Wenn ohn' Abendmahls Genusse
Starb das Weib des Jacopone,

Wenn verzweifelt, ohne Buße,
Starb der Fackelgießer Kosme,
Und wenn stürzt in schwere Schulden
Seine jungfräuliche Tochter

Und in Raserei zu Grunde
Geht der Bruder Jacopones,
Pietro, der die schönen Blumen
Ziehet vor dem Röm'schen Thore:

Dann magst du und ich in Ruhe
Ewig hausen vor den Rosen
Und dem Kinde jenes Brunnens
Und vor jenem neuen Kloster." (11, 123—26)

Apo, sich des Frevels bewußt, reißt die Decke von der Kranken, um das Rosenmal zu enthüllen. Als Biondette ihn daran hindert, indem sie ihren Mantel über Rosarosa breitet, packt Apo der Zorn:

„Und der Arzt spricht wild im Zorne:
‚Was soll ich hier besser machen,
Wo man meiner nur will spotten?
Nackt muß ich die Kranke haben!'" (13, 103)

Biondette aber schützt das heilige Rosenmal vor den Blicken des bösen Arztes und wehrt seine Angriffe ab. Mit ihrer Anrede „böse Schlange"[18]) bekundet sie, daß sie nicht im Zweifel ist über seine Zugehörigkeit zum Bereich des Bösen. Er flucht ihr, und sie wendet sich an Gott um Hilfe gegen den Satan, Apo mittels der christlichen Symbolik als Verkörperung Satans hinstellend:

„'Nein! nein! nein! Du hast gelogen!
O erscheine, Herr des Gartens;
Tritt den Lügner an den Boden;
Trete auf das Haupt der Schlange!'" (13, 117)

Unter dem Vorwand der wissenschaftlichen Autorität glaubt Apo, seine teuflischen Zwecke leichter zu erreichen:

„'Willst du dir dein Weib erhalten,'
Sagt er dann zu Jacopone,
'Hüt' sie vor dem Abendmahle!'" (13, 126)

Die Kranke erschrickt vor dem bösen Geist, der aus Apo spricht:

„'Jacopone, Jacopone,'
Seufzt nun angstbewegt die Kranke,
'Willst du mich zur Hölle stoßen?
Hüte mich vor diesem Drachen!'" (13, 128)

Um sein Ziel dennoch zu erreichen, obwohl er sich erkannt sieht, versucht er, glaubhaft zu machen, Rosarosa rede im Fieber und sei untauglich für die heilige Handlung. Jacopone, der als einziger dem Arzt Vertrauen entgegenbrachte, erkennt nun auch, daß Apo anderes herführte als der Wunsch zu helfen, sobald er ihn dem würdigen Priester Benone höhnisch entgegentreten sieht:

„Nun erst fühlet Jacopone,
Welcher Geist in diesem Arzte,

Und er spricht in schnellem Zorne:
'Weich' aus meinem Haus, du Laster!'" (13, 134)

Doch Apo, der wohl weiß, was für ihn auf dem Spiel steht, weicht nicht gutwillig:

„'Weh uns!' jammert Jacopone
'Wer mag diesen Teufel bannen?'"

Biondette wagt es in Gottes Namen. Als Meliore tieferschrocken beim Anblick Apos ausruft:

'Meister lebet Ihr hier doppelt?
Eben hab ich Euch verlassen!'" (13, 142)

weicht Apo und gibt den hoffnungslosen Kampf um Rosarosa auf, um nicht noch Meliore, den er fast für sich gewonnen glaubt, zu verlieren. So endet dieses Ringen um die Seele Rosarosa, das der Teufel mit der Gottheit führt, mit dem Sieg der göttlichen Macht.

Die Gestalt des Naturphilosophen Apo ist ein Beispiel für die Brentano eigentümliche, auf Zeit und Biographie bezügliche Symbolik. Der Naturphilosoph Apo trägt Züge des großen Naturphilosophen Schelling.

Brentano hatte während seiner Studienjahre in Jena auch Schelling gehört. Hofrat Kohler erzählt davon: „Von strenger Wissenschaft machte er (Brentano) keinen Gebrauch. Wir waren Alle, bis auf Wenige, Anbeter von Schelling, und wenn dann, wie gewöhnlich, Abends über das von Schelling Vorgetragene disputiert wurde, so nahm Brentano keinen Antheil, als höchstens im Spaße. Sonst hörte er seine Collegien regelmäßig"[19]). Wie Schelling, so wird auch Apo von seinen Schülern hoch verehrt. Die Schlagworte der Aposchen Schule: „höherer Standpunkt" und „höhere Anschauung" sind der Schellingschen Terminologie entlehnt. „Einen viel höheren Standpunkt gewährt die Betrachtung des göttlichen Wesens selbst"[20]) schreibt Schelling oder „Es wird aber immer merkwürdig bleiben, daß Kant ... nicht zu dem Gedanken fortging, diesen einzig möglichen positiven Begriff des An-sich auch auf die Dinge überzutragen, wodurch er sich unmittelbar zu einem höhern Standpunkt der Betrachtung und über die Negativität erhoben hätte"[21]). Köppen nennt „Anschauung" das Wurzelwort der Schellingschen Philosophie[22]). Apos Lehre:

„Daß die Welt aus Gott entsprungen
Und doch nicht von ihm erschaffen,
Daß Gott sei im Mittelpunkte,
Wo auch nichts sei und doch alles." (3, 3)

heißt bei Schelling: „Wir treffen hier endlich auf den höchsten Punkt der ganzen Untersuchung. Schon lange hörten wir die Frage: wozu

soll doch jene erste Unterscheidung dienen, zwischen dem Wesen sofern es Grund ist und inwiefern es existiert? Denn entweder gibt es für die beiden keinen gemeinsamen Mittelpunkt: dann müssen wir uns für den absoluten Dualismus erklären. Oder es gibt einen solchen: so fallen beide in der letzten Betrachtung wieder zusammen. Wir haben dann ein Wesen für alle Gegensätze, eine absolute Identität von Licht und Finsternis, Gut und Böse und alle die ungereimten Folgen, auf die jedes Vernunftsystem geraten muß, und auch diesem System vorlängst nachgewiesen sind“[23]). Köppen hat gezeigt, daß sich mittels der Schellingschen Philosophie alle Gegensätze gleichsetzen und aufheben lassen.

Auch Schellings im „Bruno“ dargelegte Kunstanschauung verspottet Brentano, wenn er einem Schüler Apos die Worte in den Mund legt:

„'Jedes Kunstwerk, das vollendet',
Sprach er und zog hoch die Stirne,
'Muß, um klar sich auszusprechen,
Stehn auf ewigen Begriffen.'“ (5, 70)

Bei Schelling heißt es: „Alexander. 'nothwendig ist, daß, wenn die Schönheit etwas Unzeitliches ist, jedes Ding nur durch seinen ewigen Begriff schön sey; .... Anselmo. Sind wir aber nicht früher übereingekommen, daß eben diese ewigen Begriffe der Dinge auch allein und absolut wahr, alle andern täuschend oder nur relativ wahr seyen, und daß, die Dinge mit absoluter Wahrheit erkennen, soviel heiße, als: sie in ihren ewigen Begriffen erkennen?'“[24])

Das philosophische Schultreiben und das unerfreuliche Zerwürfnis zwischen Schelling und Fichte stellt der Dichter im Symbol dar:

„Oft auch mischt ein frecher Kunde
Seinen Psalter drein, ein Staare,
Und die Sänger all' im Sturme
Fassen, rupfen ihm den Kragen,

Und entflohn zum nahen Thurme,
Lehrt der Staar die andern Staare,
Eines höhern Standpunkts Schule
Gründend auf der Wetterfahne,

Klagt auch, daß die andern drunten
Seine Hauptideen stahlen,
Macht ein kunterbunt Gemunkel.
Läßt in alle Welt es tragen.

In Bewundrung ganz betrunken,
Singt das Völklein durcheinander,
Die Studentlein ohne Ruhe
Mit dem Federmantel schlagend.“ (3, 20—23)

Schelling, ein Schüler Fichtes, war anfangs von den Gedankengängen seines Lehrers ausgegangen. Bald jedoch hatte er eine eigene Schule gegründet und sich mehr und mehr von den Anschauungen und Lehren Fichtes entfernt[25]). Es kam zum Streit. Schelling warf Fichte wiederholt vor, er habe ihm seine Ideen gestohlen. Jean Paul schreibt über den Streit: „In der neuesten Schule frisset, weil sie geistig und leiblich nichts zu leben haben, jeder den andern, wie jetzt Schelling Fichten, der Neueste den Neuen, jedes Geschöpf seinen Schöpfer"[26]). Und Arnim fragt Brentano: „Du weißt doch, worüber sich jetzt Fichte und Schelling streiten? Jener sagt: Ich = Alles, Dieser Alles = Ich, mathematisch ist das einerlei. Schelling aber, der sich auf seine Productionskraft etwas einbildet, sagt, er stehe dabei auf dem Standpuncte der Production, Fichte auf dem Standpuncte der Reflexion. Fichte soll schon ein ältlicher Mann sein, man kann ihm das wohl glauben"[27]).

Gleichzeitig ironisiert Brentano die philosophische Lehre als „kunterbunt Gemunkel" und will das Nachreden unverstandener philosophischer Spekulationen treffen. Die vielen Nachbeter der spekulativen Philosophie verhöhnt er auch an anderer Stelle:

„Ihr Allfresser, wo des ersten
Magen noch der zweite frisset,
Wenn ihm selbst schon aufgefressen
Seinen Magen hat der dritte!

Ja, der Teufel wird den letzten
Noch zertrennen in der Mitte,
Daß das Maul den Leib kann fressen;
So wird sich die Kette schließen." (5, 144—145)

Apos Kosmologie ist eine Umdeutung Schellingscher Lehre ins Böse. In Apos naturphilosophischer Lehre hat das Böse recht. Der Erdgeist, „der dunkle Geist", ist für Apo größer als Gott. Er, nicht Gott, hat die Welt erschaffen:

„Doch ich habe ihn gefunden:
Er, der all den Streit erhoben,
Der gestört die todte Ruhe,
Ihm ist diese Welt entsprossen;

Er trägt mich mit festem Grunde;
Er hat mich aus Staub geboren;
Und die Sterne, die nicht ruhen,
Ziehn mich neidisch auf im Zorne." (9, 34—35)

Auch der Mensch ist das Werk des Erdgeists. Er wollte im Menschen das Licht, das ihm seine Herrschaft neidete, an die Erde fesseln. Das Licht aber willigte darein, den Menschen zu durchdringen, um dadurch den Erdgeist nach oben zu ziehen:

„Adam aus dem Erdengrunde
Ward als Geisel ausgeboren,
Und das Licht gab einen Funken
Als ein Unterpfand von oben.

Doch das Licht und auch das Dunkel
Haben beide sich belogen,
Und die Lüge war das Wunder,
War das Wort, das Fleisch geworden.

Denn der Mann aus ird'schem Grunde
War vom Erdgeist nur geformet,
Daß das Licht, in ihm gebunden
Sei, gefesselt an den Boden,

Und vom Lichte nur durchdrungen
Ward der Mann, der Erdgeborne,
Daß der Erdgeist sei gezwungen
In dem Manne hin nach oben." (9, 25—28)

An der Kosmogonie Apos ist nicht die Schellingsche oder Jakob-Böhmische Verbrämung wichtig, sondern die Umdeutung ins Böse, die das wahre Verhältnis zwischen Licht und Finsternis, Gut und Böse in sein Gegenteil verkehrt, und dem Licht die Rolle des Bösen zuzuschieben sucht.

In den Romanzen vom Rosenkranz gewinnt in der Gestalt des Naturphilosophen Apo Brentanos Absage an die Philosophie seiner Zeit symbolisch Ausdruck. Brentano steht den philosophischen Erschütterungen seines Zeitalters fremd gegenüber, sie wühlen sein Inneres nicht auf. „Früher hinreichend vernachlässigt", schreibt er 1810 an den Maler Runge, „später im Kaufmannsstande nicht allzu weise angewendet, dann auf Irrfahrten nach dem goldenen Vließe seekrank, schiffbrüchig und in Sclaverei geraten: sind mir alle Thore philosophirender Abstraktion gänzlich verschlossen geblieben"[28]. Schon im Godwi hatte Brentano die zeitgenössische Philosophie ironisiert: „So reflectirte ich", schreibt er dort, „denn ich war hungrig, und um mir diese Reflexion zu bemänteln, machte ich geschwinde noch folgende über das Schreiten auf Schattenbeinen, und hob, um der Anschauung willen, die Beine noch einigemal, den Schritt des Schattens beobachtend.

Es gibt allerdings Leute, die so mit den Schattenbeinen zu gehen glauben, und Beschreibungen von solchen Reisen zu erzählen wissen. Ich meine eine gewisse Gattung junger Philosophen, denen die Sonne noch nicht grade über dem Kopf steht, sondern hinter dem Rücken.

Das Licht, das die Sonne vor ihnen hergießt, nennen sie ihr eigenes Product, ihr ganzer Gesichtskreis ist ihnen ihr Object, und ihren Schatten nehmen sie als ihr Subject, ihr Ich an, das ihnen durch An-

schauung zum Object geworden ist. Erst stehen sie sehr ernsthaft still, schütteln in tiefen Gedanken den Kopf, schneiden Gesichter, und betrachten das im Schatten, und nennen es zum Selbstbewußtseyn kommen; dann heben sie wechselweise Arme und Beine — so viel als möglich zierlich, der Aesthetik halber — und haben sie dies im Schatten beobachtet, so sind sie zum Bewußtsein der reinen Acte gekommen. Haben sie dieses Alles einige Zeit getrieben, so bedenken sie, daß es nützlich sey, die äußere Welt an sich zu reißen, ihre physische Kraft zu befestigen. Dies geschieht nun, indem sie ihren Gesichtskreis, ihr Object auf alle Weise in sich herein bringen, das heißt, indem sie durch Hin- und Wiederspringen, bald dieses, bald jenes Stück Wegs mit ihrem Schatten bedecken"[29]).

Das zielte auf Fichte und Schelling. Fichte leitete die gesamte Erscheinungswelt aus dem Subjekt her. Er lehrte: Aus dem Ich geht die gesamte empirische Wirklichkeit hervor, denn das Ich ist nicht als Sein zu denken, sondern als eine Funktion, eine Tathandlung. Das Ich setzt sich selbst und setzt sich ein Nicht-Ich entgegen. Es erzeugt die sinnliche Welt nur, um sich betätigen zu können. Das Ich will sich das Nicht-Ich unterwerfen, es will nicht durch das Nicht-Ich beschränkt sein, sondern es strebt nach absoluter Freiheit. Das Endziel aller Tätigkeit des Subjekts ist, das Objekt wieder in sich hineinzunehmen, ist das absolute Ich selbst.

Auch in der scherzhaften Abhandlung über den Philister vor, in und nach der Geschichte, die Brentano 1810 der christlich-teutschen Tischgesellschaft vorlas, ironisiert er die zeitgenössische Philosophie. In dem Kapitel: „Warum man über das Allertiefsinnigste am besten von Herzen lachen könne, aber nicht von Verstand" spottet er: „2) ist manches Philosophiren darum schon lächerlich, weil ein Kerl, der im Mittelpunkte steht und einen Spiegel gegen sich gekehrt an der Leine haltend wie ein Pferd die Ronde machen läßt, ihn doch nie so schnell schwingen kann, daß ihm nicht ein ordinärer Feldhase durch das System laufen könne, und daß er am Ende sich doch immer mehr allein sieht, je schneller er dreht, und daß, will er gar eine Kugel schwingen, ihm das Ding leicht auf die Nase fällt"[30]).

„6) ist es lächerlich, daß der Mensch, um zu philosophiren, nichts thut, als einen unendlichen Strickstrumpf aufziehen, und dann die Wolle auch aufziehen möchte, und das Schaf und die ganze Schafheit und Geschaffenheit, und wenn es möglich wäre, daß ein Hund, der sich immer nach seinem Schwanz umdrehet, denselben erwischte, und sich rücklings mit Haut und Haaren auffräße, so würde die ganze Schöpfung bald wieder von den Philosophen, als Beilage zu ihrem Compendium, ins absolute Nichts zurückgedacht seyn. Ja, es ist wahrlich nur der kleine Unterschied zwischen ihnen und Gott, daß dieser, als er dachte, schaffen mußte, und je unendlicher er dachte, je herrlicher und gegliederter ward die Schöpfung, und endlich stieg die ganze

Welt, ein unendlich harmonisches Meisterstück aus seinen Gedanken herauf und oben drauf saß der Philosoph selber, er reitet auf dem Fädchen, mit welchem der Strickstrumpf sich endigt; dieser nun, wenn er denkt, muß von sich heraus alles rückwärts entschaffen, da er aber alles in einer Reihe entschaffen soll, und er doch gar keine Stelle findet, wo er das viele geschaffene Zeug hinbergen könnte, so ist er häufig wie die Lalenbürger beschäftigt, ein Loch zu graben, um den Schutt eines andern hineinzuwerfen"[31]).

Brentano spielt offenbar mit dieser Stelle auf das Sendschreiben Friedrich Heinrich Jacobis an Fichte an. Dieses Schreiben an Fichte bedeutet ebenfalls eine Absage an die Fichtesche Philosophie. Jacobi empfindet wie Brentano Fichtes Philosophie als anmaßend, hochmütig und atheistisch. Er schreibt: „... und wahrhaft über sich selbst erhebt den Menschen denn doch nur sein Herz, welches das eigentliche Vermögen der Ideen — d e r n i c h t l e e r e n, ist. Dieses Herz soll Transzendentalphilosophie mir nicht aus der Brust reißen, und einen Trieb a l l e i n d e r I c h h e i t an die Stelle setzen; ich lasse mich nicht befreyen von der Abhängigkeit der L i e b e, um allein durch H o c h m u t selig zu werden"[32]).

„Eine solche Wahl aber hat der Mensch; diese Einzige: Das N i c h t s oder einen G o t t. Das Nichts erwählend macht er s i c h zu Gott; das heißt: er macht zu Gott ein G e s p e n s t; ...

Ich wiederhole: Gott ist, und ist a u ß e r m i r, ein l e b e n d i g e s, f ü r s i c h b e s t e h e n d e s W e s e n, oder ICH bin Gott. Es gibt kein drittes"[33]).

In diesem Schreiben an Fichte vergleicht Jacobi das Resultat der Fichteschen Philosophie mit einem Strickstrumpf: „Um sich eine andere als die gewöhnliche empirische Vorstellung von dem Entstehen und Bestehen eines Strickstrumpfs zu machen, braucht man nur den Schluß des Gewebes aufzulösen, und es an dem Faden der Identität dieses Object-Subjects ablaufen zu lassen. Man sieht deutlich alsdann, wie dieses Individuum, durch ein bloßes Hin- und Herbewegen des Fadens, das ist durch ein unaufhörliches Einschränken seiner Bewegung, und Verhindern, daß er seinem S t r e b e n i n s U n e n d l i c h e h i n a u s folgte — ohne empirischen E i n s c h l a g, oder sonst eine Beimischung oder Zuthat, zur Wirklichkeit gelangte.

Diesem meinem Strumpfe gebe ich Streifen, Blumen, Sonne, Mond und Sterne, alle mögliche Figuren und erkenne: wie alles dieses nichts ist, als ein Product der, zwischen dem Ich des Fadens und dem Nicht-Ich der Drähte schwebenden productiven Einbildungskraft der Finger. Alle diese Figuren mit dem Strumpfwesen zusammen, sind, aus dem S t a n d p u n k t d e r W a h r h e i t betrachtet, der Alleinige nackte Faden"[34]).

Auf eine andere gleichzeitige antifichtische Schrift: Jean Pauls „Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana" findet sich bei Brentano keine

Anspielung. Jean Paul ironisiert ebenfalls das Fichtische System, jedoch in ganz anderer Weise als Brentano. Er geht viel genauer darauf ein und stellt die Schwächen ins Licht, während Brentano sich gar nicht um Denkmöglichkeiten kümmert und lediglich die Herzenshaltung, die eine solche Philosophie verrät, verabscheut. Er will nicht widerlegen, auch nicht im Scherz, er will nur lächerlich und damit unmöglich machen.

Der Philosophie seiner Zeit, deren rationalistisches Erfassen der Welt Brentano ablehnt, stellt er die Philosophie Jacob Böhmes entgegen, die ihm durchaus entsprach. Nach Jacob Böhme ist Gott ein ewiges Nichts, er hat weder Grund noch Anfang und besitzt nur sich selber. Er ist in sich selber nur Eines, er gebärt von Ewigkeit zu Ewigkeit nur sich selber. Er ist der dreifache Geist und doch nur ein Wesen. Doch auch kein Wesen, sondern der ewige Verstand. Gott hat in sich zwei Fundamente, Liebe und Zorn. In dem Ringen dieser zwei zentralischen Feuer liegt der Ursprung aller Dinge: die Ideen. Die Schöpfung der Welt ist eine Offenbarung des innern geistlichen Mysteriums. Diese Welt steht im Bösen und Guten. Wegen der Sünde Lucifers und der ersten Menschen überwiegt das Böse in der Welt. Brentano ehrt in Jacob Böhme stets den Philosophen, der sich eine kindliche Herzenshaltung Gott gegenüber bewahrt hat, der der Versuchung, die die Philosophie für den Menschen birgt, sich ungebührlich wichtig zu nehmen, nicht erlegen ist. In der Philisterabhandlung bekennt sich Brentano ausdrücklich zu Jacob Böhmes theosophischer Ansicht von Gott und der Schöpfung: „Sie werden vielleicht mit einiger Ehrfurcht bemerkt haben, daß mir der erleuchtete Jacob Böhme gütig dabei unter die Arme gegriffen. Aber was ich gesprochen habe, das glaube ich“[35]). Die Gedanken, die Brentano in dem Kapitel: „Der Philister vor der Geschichte. „Die theosophische Ansicht von Gott und der Schöpfung.“ entwickelt, fand ich fast wörtlich Jacob Böhmes Schrift: „Theosophische Fragen oder 177 Fragen von göttlicher Offenbarung“ entnommen, wie eine Gegenüberstellung zeigen mag:

Brentano	Jacob Böhme
Gott ist die ewige Einheit außer Natur und Creatur in sich selber, und in seinem Aussichwallen ist das Wollen. Die ewige Einheit wohnet in dem geschöpflosen Abgrund aller Dinge, in dem unergründlichen Nichts, und das Ichts des Nichts ist Gott selber, und indem sich die Einheit aufthut, ist sie das lautere Wollen, welches nur sich selbst wollen kann. Dies Bewegen, das Wallen	1. Frage Was ist Gott außer Natur und Kreatur in sich selber? 1. Gott ist die ewige Einheit. 2. Denn die Einheit ... fleusset selber aus sich aus, und führet sich mit dem Ausflusse in Wollen und Bewegnisse, ... und das Wallen oder Wollen empfindet die Sänfte der Einheit; ...

des Wollens und die Empfindung seiner selbst in der Lust des Wollens ausgehend, ist der Geist des göttlichen Lebens, und so ist der Wille der Vater, und die Liebe der Sohn, der Ausgang der wollenden Liebe aber ist der Geist, und sie sind die ewige Einheit, der Schein des Insichselbstscheinens ohne alles Erscheinen und Erschienenes, das Auge des ewigen Sehens, das ewige Ja, die ewige Einheit, die sich aber im Willen wollend zurückzog, um sich zu empfinden und diese ist das ewige Nein oder die ewige Eigenheit.

Das Ja und das Nein sind eins, haben aber zwei Zentra. Das Ja als das Ausfließen ist ohne Grund, das Nein als das Einziehen machet den Grund. Das Centrum des Jas ist die Liebe, das Centrum des Neins ist der Zorn. Vor aller Schöpfung aber lag die ewige Einheit in diesen zwei Centris, des Jas und Neins, als die sich selbst wollende Gebährung aller Creatur, als das sich selbst Empfangen, als die Idee; da aber die Eigenheit sich aus sich selbst be-

2. Frage

Was ist der Abgrund aller Dinge, da kein Geschöpf ist als das ungründliche Nichts?

1. Es ist eine Wohnung der Einheit Gottes, denn das Aufthun oder das Ichts des Nichts ist Gott selber. Das Aufthun ist die Einheit, als ein ewig Leben und Wollen, ein lauter Wille, welcher doch nichts hat, das er wollen kann, als nur sich selber.
2. Darum ist der Wille eine eitel wollende Liebe-Lust, als ein Ausgang seiner selber zu seiner Empfindlichkeit. Der Wille ist 1) der ewige Vater des Grundes; und die Empfindlichkeit der Liebe ist 2) der ewige Sohn, welcher der Wille in sich gebieret zu einer empfindlichen Liebe-Kraft; und der Ausgang der wollenden empfindlichen Liebe ist 3) der Geist des göttlichen Lebens ...
12. Also verstehen wir 1) wie das ewige Nichts außer allen Anfängen ein lauterlicher Schein, als das Auge des ewigen Sehens sei.

3. Frage

... 3. Und können doch nicht sagen, daß das Jah vom Nein gesondert, und zwei Dinge neben einander sind, sondern sie sind nur Ein Ding, scheiden sich aber selber in zwei Anfängen, und machen zwei Centra, ...
9 ... Itzo ist's ein Contrarium, als Jah und Nein. Denn das Ausfließen hat keinen Grund, aber das Einziehen machet Grund.
21. 2) Und das Zentrum der Liebe ist das Jah.

wegte, ward die Idee ein Bild der Einheit, und die sichtbare Schöpfung trat hervor, das Ebenbild der Idee. Diese bewegte sich aber aus dem Centrum der Eigenheit, dem Nein, dem Zorn und hat also den Grund der Hölle in sich"[36]).

4. Frage
Was ist gewesen, ehe denn die Engel und die Schöpfung war?
1. Es war Gott mit den zwei centralischen Feuern mit den großen Kräften, als eine ewige unendliche Gebärung ..., da die Engel und Seele des Menschen, sammt allen Kreaturen ... in einer Idea oder geistlichen Inmodelung innelagen, ...
3. Als sich aber das centralische Feuer des eigenen Willens hat beweget, und in eine größere Begierde zu seiner Beschaulichkeit und Formirung eingeführet, so ist die Schöpfung ergangen"[37]).

In den Romanzen vom Rosenkranz begnügt sich Brentano nicht mehr damit, die spekulative Philosophie lächerlich zu machen, er schlägt sie auf die Seite des Teuflischen. Brentano, der im Katholizismus wurzelt, dem Zeit seines Lebens das naivgläubige Kind Wunschbild war, mußte die Anschauungen der herrschenden Philosophie als anmaßend und irrig empfinden. Autonomes Handeln scheint ihm der göttlichen Weltordnung entgegen, somit als böse. In der Bewußtseinsreife sieht er sündhafte Selbstbespiegelung. Philosophen wie Fichte und Schelling, die Gott als den Schöpfer aller Dinge leugnen, sind ihm von Gott abgefallene, sich selbst als Gott setzende Menschen. Brentanos Skepsis werden alle philosophischen Spekulationen Frevel:

„Die unzähligen Systeme
Frevelnder Philosophieen
Werden flehen bei den Hexen
Auf den Besen aufzusitzen." (5, 143)

sagt der Dichter in den Romanzen vom Rosenkranz. Er geißelt solch freches Sichvermischen mit Gott, wie er es in der Lehre eines Fichte und Schelling sieht, als teuflisch:

„Willst du deutelnd schärfer treffen.
Sprich: des Teufels Hirngespinste,
Die mein Lehrer Weisheit nennet.
Sah ich in Erechteus' Windeln;

Denn in trunkenem Erfrechen
Will sie sich mit Gott vermischen,

Und, empfangen von der Erde,
Gleicht sie wohl dem Drachenkinde.

Schreit auch wohl: Ich will vergessen,
Daß im Spiegel dies gebildet,
Da ich selbst ein Gott hier stehe,
Der sich auf sich selbst besinnet,

Und den letzten Flug erhebend,
Zu den Göttern aufzudringen,
Bringt den Gnadenstoß zu geben,
Euch der Teufel gar von Sinnen!"
(5, 99—100; 103—104)

Die Philosophie brandmarkt der Dichter als dämonische Wissenschaft, als eine Erfindung des Teufels, den Menschen von Gott abzuziehen:

„Wie durchs Maul und um die Kehle
Schlechte Gaukler Vipern schlingen,
Zieht der Teufel eure Seelen
Sich durchs Maul, philosophierend,

Und ihr könnet nicht mehr beten,
Und ihr könnet nicht mehr dichten." (5, 106—107)

Das recht eigentlich Urböse ist für Brentano, dem Trieb nach Erkenntnis nachzugeben. Die Philosophie als die Wissenschaft, die sich auf der menschlichen Erkenntnis aufbaut, ist ihm auch von hier aus die teuflische Wissenchaft. Brentano wendet sich von einer Zeit, die sich vor dem Unergründlichen nicht mehr bescheiden will, die sich nicht damit begnügt, sich schlicht und innig an dem zu freuen, was Gott in Natur und Geschichte geoffenbart hat:

„Wißt, ich war in tiefster Seele
Lang' ob dieser Zeit ergrimmet,
Welche zu entblößen strebet,
Was Gott keusch verhüllt will wissen!" (5, 84)

„Euch steht nur das Haar zu Berge.
Und dies nennt ihr reines Wissen,
Nennt's der Isis Schleier heben,
Hebt ihr schamlos euren Kittel!" (5, 105)

Brentano sieht in der Philosophie ein Trugbild, mit dem der Teufel den Menschen narrt. Sie macht den Durst des Menschen nach Wahrheit, den Gott allein stillen kann, nur brennender[38]).

Der Magier Apo ist sowohl als Magier in der Gier nach Biondette, als auch als Arzt und Naturphilosoph im Kampf um Rosarosa und

Meliore eindeutig als böse gekennzeichnet. Der Magus der Romanzen vom Rosenkranz steht als Symbol für die böse Weltkraft, der er dienstbar ist und deren Interesse er auf Erden vertritt. Er ist vollgesogen mit Lüge und ganz im Bösen beschränkt. Auf einem Turm von falscher Philosophie — einem modernen Turm zu Babel — treibt er seine schwarze Magie und ist bemüht, sowohl auf dem Weg der magischen Praxis als auch auf dem Weg der Wissenschaft, die Herrschaft des Unteren über das Obere zu erlangen. Die unersättliche Gier nach Erkenntnis, die auf das Gelüsten nach Enthüllung des Schöpfungsmysteriums hinausläuft, offenbart sich in den beiden Polen des Seelenverderbs: der geistigen Hoffart und der sinnlichen Niedertracht[39]).

Im Märchen, dessen Möglichkeiten und Grenzen, dessen Ausdrucksbereich und Symbolik eine andere ist als die der Romanzen vom Rosenkranz stellt sich die Weltkraft auch in anderer Versinnbildlichung dar. Zwar gewinnt sie auch hier wie in den Romanzen im Magier sinnliche Gestalt, aber die Andersartigkeit der Symbolik wird daran deutlich, daß der symbolische Name Apo der Rosenkranzromanzen durch die symbolische Figur ersetzt worden ist, der Magus im Märchen ist ein Affe: das Symbol ist verkindlicht, die geistige Bedeutung und die menschliche Tragweite sind ihm genommen.

Wenn wir das Märchen vom Hause Staarenberg und den Ahnen Radlaufs unbefangen lesen, so fällt zunächst auf, welch breiten Raum die Gestalt des Affen Trismegistus einnimmt. Wichtig und sinnvoll für die Märchenhandlung ist einzig seine Funktion als Verführer der Fürsten vom Hause Staarenberg. Von der Märchenhandlung her ist es nicht einzusehen, warum dieser Verführer ein Affe ist, und erst recht erscheint seine Tätigkeit als Magier ein unwichtiges Nebenbei eines Märchenerzählers, der auch Nebenfiguren noch liebevoll nachgeht. Ja, man könnte auf den Gedanken kommen, Brentano wolle ihn als komische Figur aufgefaßt wissen, ist doch alles, was wir von ihm erfahren, höchst seltsam und lächerlich.

Für diese verdeckte Symbolik des Märchens, die allein in dem Namen Trismegistus eine tiefere Bedeutung dieser Märchengestalt ahnen läßt, machen uns die Romanzen vom Rosenkranz hellhörig. Die Magiergestalt der Rosenkranzromanzen ermöglicht uns die Deutung des Affen Trismegistus, sie gibt uns den Schlüssel zum Verständnis des Magiers im Märchen.

Ist das Märchen als Ganzes in seiner symbolischen Bedeutung schwer faßbar, weil der Dichter sich der Freiheit der Gattung — die doch nur eine scheinbare ist, da das Märchen so gut wie jede andere Gattung, nur heimlicher, seine Gesetze hat — zu unbekümmert ergibt und in seiner Freude an Klängen und Bildern allen Einfällen nachgeht, so ist auch die Symbolik der Magiergestalt nicht immer klar gedacht und durchgeführt.

Wenn wir von den Romanzen vom Rosenkranz kommen, fällt die

Gleichartigkeit der Versinnlichung auf — den andern Ton und Ausdruck bedingt die Gattung, wie Brentano sie versteht und anwendet —: Symbol für die böse Weltkraft ist der Magier, ein Affe. Die Schwierigkeit, die uns zwingt, die Romanzen vom Rosenkranz zu Rate zu ziehen, liegt darin: wir sind im Märchen in einer anderen Sphäre. Brentano macht im Märchen den Versuch, die Macht des Bösen, die ihn doch aufregt, zu verleugnen. Er behandelt das Böse leicht und scheinbar überlegen, er bemüht sich, sein Abgründiges, Schaudererregendes zu verdecken. Der Dichter spielt mit dem Bösen, aber das Böse rächt sich an ihm, es wird im Spiel fatal, lächerlich und dumm, und es verliert seine Macht. Und nicht nur das Böse, auch das Märchen rächt sich, denn auch das Märchen, so frei es auch mit den Gesetzen der Wirklichkeit verfährt, erlaubt doch kein Spiel mit dem, was ihm wirklich ist: mit sich selbst. Die Rache des Märchens ist die: es wird einem nicht wohl wie sonst bei Märchen, ein unbestimmtes Gefühl, daß nicht alles seine Ordnung hat, daß etwas Unwahres sich eingemischt hat, beunruhigt und verscheucht das Behagen.

Im Märchen, dessen Welt für Brentano eine mit Kinderaugen geschaute Welt ist, ist auch der Magier und sein Tun verkindlicht. Dem Magier des Märchens fehlt die magische Sphäre. Im Märchen ist das Hintergründige, Rätselhafte, Beunruhigende der Magie, das sich in den Rosenkranzromanzen in der Sprache und dem Zauber der magischen Situationen offenbarte, verschwiegen. Die Magie im Märchen ist nicht mehr bestrickend, sie hat keine bezwingende Macht über den Menschen, sie hat ihr Tiefgründiges verloren und ist zum lächerlichen Aberglauben geworden.

Das Magiertum des Affen ist im Märchen auf einfache Weise veranschaulicht. Etwa wenn von ihm erzählt wird: „In seiner Hand trug er zwei Lilienblumen auf einem Stiele gewachsen, die er sehr ernsthaft betrachtete, denn sie waren sehr schön und glänzend, die eine roth, die andere weiß, und gaben einen süßen Geruch von sich; in der andern Hand aber trug er eine Haselruthe“[40]); oder wenn er Johannes von Staarenberg bittet: „Lasse mir daher einen Thurm bauen, auf dem oben ein Gewölbe und ein guter Rauchfang ist, da will ich für dich und mich die Planeten observiren und allerlei chemische Laborationen vornehmen und mir die Zeit damit vertreiben“[41]). Auch Trismegistus haust wie Apo auf einem Turm und ist wie jener ein Astronom; auch sein Magiertum kennzeichnet das innige Vertrautsein mit der Natur. „... ich kenne alle Würzlein und Kräuter, alle Steine und Metalle, die Elemente sind mir unterthan, und die Planete habe ich alle an einem Fädchen“[42]), rühmt sich der Affe. Trismegistus vermag es, durch magische Mittel Macht über die Menschen zu gewinnen. Auch hier vereinfacht das Märchen, es erzählt: „Der Affe Trismegistus begleitete ihn zur Thüre und sagte, indem er ihn von unten auf über den Rücken strich: ’Mein theurer Freund..“[43]) und an anderer Stelle „Dabei

hauchte der Affe über den Spiegel und fuhr kurios darüber hin, als wolle er ihn putzen, und auch über den Rücken fuhr er Damon wieder ganz verkehrt“[44]). Auch bei seiner Begegnung mit Radlauf ist die magische Gewalt, die der Affe auf andere ausübt, angemerkt: „Ich mochte nun wollen oder nicht, ich mußte mich dran machen ihn auszuziehn“[45]). Vor allem jedoch ist der Affe durch seinen Namen als Magier kenntlich gemacht. Beim Klang des Namens Trismegistus schwingt die Erinnerung mit an Hermes Trismegistus. Hermes Trismegistus ist eine griechische Bezeichnung für den ägyptischen Mondgott Thout, der in Hermopolis als Stadtgott verehrt wurde. Als die Griechen ihn kennen lernten, identifizierten sie ihn mit ihrem Gott Hermes und gaben ihm den Beinamen Trismegistus. Die Ägypter stellten diesen Mondgott Thout als Hundskopfaffe oder auch als Ibis dar. Hermes Trismegistus ist als Mondgott zugleich Gott der Zeit und der Zeitabschnitte, da diese sich nach dem Mondlauf richten, ferner Gott des Maßes. Man sah in ihm überhaupt die Verkörperung der Weltordnung: den der Welt einwohnenden Geist der gleichmäßigen Ordnung und Gesetzmäßigkeit. So wird er zum Vertreter des Geistes, er wird der Gott der Intelligenz, der Lehrer aller Künste und Wissenschaften, der Erfinder von Sprache und Schrift. Die Werke über die verschiedenen Zweige der Wissenschaft bezeichnen die Griechen deshalb als Hermetische Bücher. Außerdem gilt Hermes Trismegistus als Erfinder der Alchimie und Magie. In späterer Zeit galt Hermes Trismegistus für einen alten Weisen, dem man eine Unmenge geheimnisvoller Bücher voll Mystik und Aberglauben zuschrieb. Die smaragdene Tafel des Hermes Trismegistus, deren Inhalt Görres am 4. Juli 1808 in der „Zeitung für Einsiedler“ bekanntgemacht hatte, war geradezu Symbol für das höchste magische Wissen, und in Hermes Trismegistus verehrte man den größten Magier aller Zeiten.

Das Streben des Affen im Märchen ist wie das des Magus der Romanzen vom Rosenkranz darauf gerichtet, die ihm gezogene Wissensgrenze zu überschreiten. Im Märchen möchte der Magier die Geheimnisse der Frau Erde an sich reißen, der er nicht mehr dienen, sondern über die er herrschen will. Sein Ziel ist, den Stein der Weisen — Symbol für alles dem Menschen Verwehrte —, der unbegrenzte Macht und ewiges Leben verleiht, aus der Kammer der Frau Erde zu rauben. Auch er ist wie Apo bestrebt, eine ihm nicht zukommende Stellung zu erringen, die Herrschaft des Niederen über das Höhere aufzurichten. „... in den Nächten, da ich abwesend war, ging er immer selbst auf den Thurm hinauf, mit dem Affen zu laboriren; sie suchten den Stein der Weisen, welcher ewiges Leben gibt und Alles in Gold verwandelt“[46]). „Nun ist uns geholfen“ sagte der Affe, „mit diesem Zahn führe ich dich, Grubenhansel! in die Kammer, wo deine Frau jetzt den Stein der Weisen bereitet; wir überraschen sie, sie muß uns Alles herausgeben und wir sind die Herren der Erde und leben ewig“[47]).

Daß der Affe Trismegistus zu dem Reich der Finsternis gehört, ist im Märchen völlig verdeckt. Es verrät sich einzig in der Bemerkung, Trismegistus sei ein ehemaliger Spion und er helfe, Damon und seine Nachkommen irreführen, und in den Attributen, die dem Affen beigelegt sind. Die Attribute, die wir in Verbindung mit dem Affen Trismegistus finden (prächtig — herrisch — eitel — tiefsinnig — wunderlich — sehr verdrüßlich — sehr neidisch — vorwitzig — gierig — schalkhaft — seltsam gekleidet — häßlich — grau — schmeichlerisch — stolz — hoffärtig — betrügerisch — schlau — hastig — falsch — funkelnder Götze — unglückstiftender Verräther — ehemaliger Spion — Spitzbub) lassen deutlich erkennen, daß es die Absicht Brentanos ist, den Affen als böse hinzustellen. Daran läßt zudem die Märchenhandlung keinen Zweifel. Trismegistus spielt die Rolle der Schlange im Paradies, er verführt die Fürsten vom Hause Staarenberg zu bösem Tun. Es ist das Anliegen des Affen, ihr eheliches Glück zu zerstören, das für sie an die Bedingung geknüpft ist, nicht nach der Herkunft ihrer Gattin zu forschen. Trismegistus regt die Neugierde in ihnen auf wie die Schlange in Eva, und er schenkt ihnen die Möglichkeit, sie zu befriedigen. Listig weiß er sich bei den Fürsten von Staarenberg einzuschmeicheln und sie in seinen Bann zu bringen. Er erreicht auch sogleich, daß Damon seine Pflicht vernachlässigt und statt nachts im Schlaf die Lämmer des Mondes zu hüten, tagsüber schläft und von herrlichen Dingen der Erde träumt. Die Nacht verbringt er in Gesellschaft der Frau Erde und des Affen Trismegistus, der ihm allerlei böse Grillen in den Kopf setzt über die Gewohnheit seiner Gemahlin, der Frau Mondenschein, ihn jeden Monat auf kurze Zeit zu verlassen. Beim Abschied schenkt er ihm einen Spiegel, wodurch er sie belauschen kann. Damon gibt der in ihm aufgeregten Neugierde nach und verscherzt sein Glück. Ebenso verführt Trismegistus den Grubenhansel, seine Gattin bei der Frau Erde zu überraschen und den Versuch zu machen, ihr den Stein der Weisen zu rauben. Im Besitz des Steins „sind wir Herren der Erde und leben ewig“[48]) verspricht er ihm. Auch Grubenhansel läßt sich zum Bösen verführen.

Ebenso wie in den Romanzen vom Rosenkranz wird im Märchen der Erkenntnistrieb des Magiers in seinem frevelhaften Nachahmen offenbar. Die gefährliche Verirrung der Kreatur, die Lust, die Grenze des Wissens zu durchbrechen, ist im Märchen nicht als lästerliche Hybris benannt, sondern lächerlich gemacht. „Er machte Alles nach, was er die Berggeister machen sah, und war dann sehr verdrüßlich, wenn wir ihn alle auslachten, daß er immer verkehrtes Zeug herauskriegte“[49]). „Der Affe hatte seiner Mutter allerlei Kunstgriffe abgelernt, die er nun ohne Verstand und Zusammenhang auf alle mögliche Weise hintereinander folgen ließ, nur nie auf die rechte“[50]). „Er begann nun mit Hilfe der rothen und weißen Lilie zu laboriren, kriegte aber nie etwas heraus . . . Nun irrt er ewig in der Welt herum und sieht, wo er einen Narren findet, der mit ihm Gold macht, das heißt zum Schornstein hinaus-

treibt. Seine Anstalten und Rezepte haben sich unendlich vermehrt. Zum Unglück kann er nicht sagen, was er will; er weiß es wohl, aber er nimmt immer ein Wort für das andere, und so kömmt nie was zu Stande“[51]).

Die vom Magus der Rosenkranzromanzen angestrebte magische Erkenntnis der Natur, die darauf gerichtet ist, die Wurzel alles Lebens bloßzulegen, versinnbildlicht das Märchen durch das Streben des Affen, in die Werkstätte der Frau Erde einzudringen. „Endlich, da meine Mutter in der geheimsten Kammer aufräumen wollte, wo sie das Gold machte und den Stein der Weisen liegen hatte, fand sie den Schelm ganz von oben bis unten vergoldet“[52]). „Ich hörte sein Geschrei bis in die Tiefen der Erde. 'Ach!' sagte ich, 'meinem Kinde geschieht weh' — und ängstlich erwartete ich den Anbruch des Tages, um nach Hause zu kehren, als plötzlich Grubenhansel und Trismegistus vor mir standen und letzterer hastig nach dem Stein der Weisen griff“[53]). Auch im Märchen mißlingt dies frevelhafte Beginnen: „Aber ich stellte meinen Fuß auf den Stein, der sogleich in die Erde versank“[54]). Die Frau Erde bestraft den ihr über die Tiegel geratenen Affen. Erzürnt zieht sie ihm einen grauen Rock über seinen falschen Goldschimmer und verflucht ihn: „So sollst du nun den gefangenen Mondenhirten bedienen, den du durch deine Schwätzerei ins Unglück gebracht, bis er einstens auf der Erde im schönen Grabe ruht; keiner soll dir den Gürtel lösen können, als der, der alle diese Schicksale löst, und ewig sollst du grübeln, forschen und nachäffen und nie das Gold sehen, das dir doch näher ist als das Hemd“[55]). Wie in der Heilsgeschichte, so folgt auch im Märchen dem Nachgeben des Erkenntnistriebes der Fluch, der die Menschen an die Mühsale der Erde bindet und ihm seine Freiheit und sein Herrentum nimmt und sein Tun zur Sinn- und Ziellosigkeit verurteilt. Die Erdgebundenheit hindert den Menschen wie der graue Rock den Affen seine durch den Sündenfall erlangte vermeintliche Gottgleichheit offenbar zu machen. Alle dahin zielenden Bemühungen sind ewig vergeblich. „Seine Hauptbemühung war immer, den grauen Rock und die Stiefel herunterzukriegen; aber er konnte es nie zu Stande bringen; er versuchte es wohl hundertmal, sein Habit zu vergolden; kaum aber hatte er sich mit dem Metall überzogen, als Alles wieder wie vorher grau und trübe wurde“[56]). Der Mensch bleibt trotz all seiner Erkenntnisse erdgebunden, der Grenzen des Menschseins kann er sich auf keine Weise entledigen. Auch im Märchen steht wie in der Bibel neben dem Fluch die Verheißung der Erlösung.

Als Folge der Verirrung des Erkenntnistriebs wird in dem Märchen allein der geistige Hochmut des Magiers dargestellt, das erotische Aufgewühltsein ist völlig verschwiegen[57]). Im Märchen ist die geistige Hoffart des Magiers darin versinnbildlicht, daß er sich von oben bis unten vergoldet. Der Affe schwillt förmlich vor Stolz und Eitelkeit,

als er wenige Augenblicke einmal des falschen Schimmers genießen kann: „Eitel trat er etwas höher auf einen Stein und sprach: 'Nun, mein Vortrefflichster, wie gefalle ich dir? Hier nimm den Haselstecken zum Lohn, er öffnet dir alle Felsen und geheimen Schätze; ich brauche die saure Arbeit nun nicht mehr, denn hier ruht der Stein der Weisen, Gold kann ich machen, ewiges Leben kann ich geben“[58]). Den hochmütigen Stolz des Affen ironisiert der Dichter dadurch, daß er den Affen als ungeheuer dumm schildert. Seine Borniertheit läßt ihn nicht einmal erkennen, wann er der Betrogene und Bloßgestellte ist. Eindrucksvoll prangert Brentano seine hybride Selbstüberschätzung an: „Von Neuem erhob der graue Mann wieder seine Stimme und pries seine Kenntnisse und seine Gelehrsamkeit und als er wieder sagte: „Ich kenne alle Wurzeln und Kräuter“ unterbrach ihn der alte Vogelsteller: „Woran kennt Ihr sie denn?“ — Stolz erwiederte der Affe Trismegistus: „Zeigt es mir nicht das Gesicht, so zeigt es mir der Geruch, zeigt es mir nicht der Geruch, so zeigt es mir der Geschmack“. Nun bückte sich der Vogelsteller zur Erde und sprach, indem er dem Affen etwas reichte, was er aufgehoben hatte: „Was ist denn dies für eine Wurzel, Herr Doktor?“ „Erstens muß es mir das Gesicht zeigen“ erwiderte der Affe, indem er das Dargereichte von allen Seiten betrachtete. „Das Gesicht zeigt es mir nicht, so muß es mir der Geruch zeigen“ — nun roch er daran und fuhr fort: „Der Geruch zeigt es mir auch nicht, so muß es mir der Geschmack endlich zeigen“ — und nun biß er hinein und reichte mit Stolz das Dargereichte dem Vogelsteller zurück, indem er hoffärtig sagte: „Nehmet hin, mein Mann! Ihr seid betrogen, denn dies ist keine Wurzel, es ist getrockneter Affenmist“[59]).

Wie tief Brentano diesen geistigen Hochmut verachtet, läßt der Name, den er dem dummen, stolzen Affen gibt, erkennen. Er nennt ihn „Trismegistus“, den „dreimal Größten“, um die Diskrepanz zwischen Namen und Sein, zwischen Schein und Sein umso deutlicher machen zu können.

Trismegistus ist nicht wie der Magier der Romanzen vom Rosenkranz Symbolträger für Brentanos Absage an die Philosophie der Zeit. Im Märchen versinnbildlicht Cisio Janus durch seine Gestalt den in abgelehntem naturphilosophischem Sinn gedeuteten Kosmos. Er steht für die große satanische Kosmogonie der Romanzen vom Rosenkranz. Cisio Janus ist die Bezeichnung für einen Festkalender, der schon am Anfang des 14. Jahrhunderts in der römisch-katholischen Kirche herrschend war. Später hat Melanchthon ihn verbessert, deutsch kommt er schon 1470 gedruckt vor. Der Name Cisio Janus ist, wie Eschenburg im Literarischen Anzeiger nachgewiesen hat, verstümmelt aus Circumcisio Januarii, weil das Beschneidungsfest als das erste das Jahr eröffnet[60]).

Brentano besaß in seiner Bibliothek[61]) eine Bauern-Praktika oder Weterbüchlein vom Jahre 1517, das auch einen „Cisio Janus für die

Leyen“ enthielt nebst „Einer nützlichen Laßtafel“. Von diesem Cisio Janus, den Brentano besaß, schreibt Görres in seinen teutschen Volksbüchern: „Der gegenwärtige ist oft artig, leicht und meist scherzhaft gewendet.“ ... „Mehrere Hexameter, dessen Worte jedesmal die ersten Silben der unbeweglichen Feste andeuten, die jeden Tag des Monats fallen, und zwar so, daß die Zahl der ersten Silbe oder des ganzen Wortes den Monatstag anzeigt, auf welchen dasselbe fällt.“ Und über die Laßtafel, die Brentano sicher veranlaßt hat, das Aderlaßmännchen als Diener des Cisio Janus in das Märchen einzuführen: „Eine nützliche Laßtafel dient für mancherlei Gebrechen der Menschen, samt einem Unterricht, wie sich dieselben halten sollen im Aderlassen, Schröpfen oder Köpfen ist von Jahr zu Jahr recht und wahrhaftig Alles so, wie das ganze Aderlaßmännchen auf die ältere Medizin gegründet“[62]). In der Laßtafel ist von gut und bös lassen die Rede. Im Märchen erzählt Brentano von dem Aderlaßmännchen: „Er war übrigens, obwohl man alle seine Adern hüpfen sah, ein gelassener Mensch und ohne viele Worte; denn er sagte nichts, als Gut lassen, oder Bös lassen, was so viel hieß, als: Ja, Ihro Wohlweisheit, oder: Nein, Ihro Wohlweisheit“[63]). Auch die prophetischen Worte des Cisio Janus:

„Ein Kind im Schäfermond geboren
Liebt Glanz und Stein herauszubohren“[64]).

ist sicherlich eine Anlehnung an die Monatsverschen des Cisio Janus für Leyen, wo es zum Beispiel heißt:

„Ein Kind im Wassermann gebohren,
Hat ein gut Geberd anzusehn“[65]).

Cisio Janus wird als Verkörperung des Jahres eingeführt: „Da trat ganz außer Athem ein Mann herein, nicht jung und nicht alt; er sah aus, wie einer, der alle Tage anders ist und doch immer einerlei, wie einer, der ewig fortfährt und am Ende wieder von vorn anfängt“[66]). In seiner Kleidung, die die zwölf Monate, eingeteilt in vier Wochen, sieben Tage und vierundzwanzig Stunden ausmachen, wird er als Symbol für die Zeit kenntlich gemacht. „Sein Mantel hatte drei Bahnen, sein Hemd hatte drei Bahnen, seine Hosen hatten drei Bahnen; jede dieser zwölf Bahnen war von anderer Farbe und in vier gleiche Felder getheilt, jedes dieser Felder wieder in sieben Feldchen, und jedes dieser sieben Feldchen in vierundzwanzig halb helle und halb dunkle Würfel“[67]). Das Gesicht des Cisio Janus gleicht einer Sonnenuhr, seine Nase ist der Zeiger, und zwölf Locken, die um die Stirn frisiert sind, stellen die zwölf Stundenzahlen dar. Sein Haarbeutel geht wie ein Perpendikel, und es hängen lange Schnüre mit Gewichten herunter. An einer Schlinge konnte man ihn an die Wand hängen, wenn er ruhen wollte. Sein Wesen ist einer Uhr nicht unähnlich. „Er that Alles Schritt vor

Schritt und zu seiner Zeit“[68]). Er war „ein seltsamer, bunter, krauser, schnurrender, perpendikelnder Mann, der doch ganz stille, leise und pathetisch war“[69]).

Aber nicht nur die Zeit, sondern die astrologisch geknechtete Zeit gewinnt in Cisio Janus Gestalt. „Er hatte an jeder der zwölf Bahnen ein anderes Ordenszeichen hängen und folgte reihum dem Einfluß dieser großen Herren; sie waren wie die zwölf Himmelszeichen“[70]). „. . . meistens aber schaute er nach den Sternen durch eine Brille, die er gewöhnlich trug, oder ein Sehrohr, das er am Hut befestigt hatte“[71]). „Er hatte die Reise schon aus den Sternen gesehen und sich zur gehörigen Zeit auf den Weg gemacht“[72]). Die astrologisch geknechtete Zeit gehört auf die Seite der bösen Naturphilosophie, die den Naturkosmos als berechenbar, als konstruierbar anschaut. „Er hatte einen Wuchs wie ein Kerbholz, Beine wie ein Meßzirkel, Arme wie ein Zollstock“[73]). Das Naturgeschehen wird als notwendiger Ablauf gesehen. Das Schicksal, das von dem Sternenstand abhängt und aus den Sternen abzulesen ist, nimmt allen Gegenmaßregeln zum Trotz seinen Lauf. In Cisio Janus wird der Determinismus verkörpert. Er glaubt, er lenke den Lauf der Gestirne, die sich auf seinem Hut bewegen mit seinen Gedanken. „Er drehte sich und rauschte wie ein Bratenwender und der Lauf der Gestirne bewegte sich daran, aber nicht allerdings ganz richtig, und da er behauptete, daß dieses ganze Werk nur eine Fortsetzung seines Gehirns sei, welches er mit seinen Gedanken bewege, pflegte er sehr bös zu werden, wenn man sagte, es scheine doch aufgezogen“[74]). Diese Selbstüberhebung der Naturphilosophie, die Gott als den Schöpfer und Herrn der Natur leugnet, und sie vom Ich gesetzt auffaßt, ist in Cisio Janus ironisiert. Ihr Zusammenhang mit dem Bösen ist im Märchen nicht ausgesprochen. Cisio Janus, der auch als Symbol für das Weltall steht, ist der Naturkosmos, der sich selbst kennt und auch deswegen dem Bereich des Bösen angehört. „In diesem Augenblick kam ein Mann herein, der mich arme Frau Mondenschein, welche damals eine gar schüchterne Braut war, in eine gewisse Verlegenheit setzte; es wurde mir, als kenne er mich durch und durch in allen meinen vier Vierteln, alle meine Conjunktion, Complexion, Temperament und Leidenschaft. Es wurde mir ganz kurios zu Muthe; denn es war mir als schaue mir der Herr Cisio Janus bis in das feinste Strählchen meines Innern hinein“[75]). Dies mag auf die Naturauffassung der Encyclopädie gemünzt sein, die die Natur als Mechanismus begriff und alles für ergründbar hielt.

Cisio Janus wird durch die Frau Mondenschein in einen großen Kater verwandelt, und so unschädlich gemacht. Cisio Janus ist ein Beispiel dafür, wie Brentanos tieferes Wissen von der Welt auch im Märchen im Symbol Wort wird. Er ist, so lustig er immer beschrieben sein mag, zu bedeutungsvoll, als daß er Kinder nicht langweilte.

In den Romanzen vom Rosenkranz sowie im Märchen symbolisieren die Magiergestalten das von Gott abgefallene und sich selbst deutende Naturreich, das sich aus dem Zusammenklang der Schöpfung herausgelöst hat: die Eigenmächtigkeit der Natur und des Denkens gewinnt im Magus Gestalt und wird als böse gedeutet.

2. Kapitel.

Der Geschlechterfluch.

Das Rosengeschlecht ist Sinnbild des Menschengeschlechts. Der Mensch wird vom Dichter als von der Erbsünde belastet hingestellt: Auf den Rosenjungfrauen ruht der Geschlechterfluch.

Brentano hatte wie kein anderer das innere Recht, vom Geschlechterfluch zu reden[1]). Er erscheint schon beim ersten Eindruck in wunderbarer Weise begnadet und belastet. Bei solchen Naturen begnügt man sich gewöhnlich nicht, daß man ihre Eigenart aus sich selbst begreift; gerade weil sie ohne ihre eigene Verantwortlichkeit gestoßen werden, sucht man nach Dingen, die sie erklären. Bei Brentano drängt sich in seiner zusammengesetzten Abstammung und der Geschichte seiner Eltern und Voreltern so vieles auf, daß sein Leben von vorneherein belastet erscheint, und sein ganzes Schicksal sich schon in seiner Kindheit zusammendrängt. Die Kindheit aber ist die Zeit, in der wir die Bedingungen und Voraussetzungen eines Lebenslaufs stärker gewahren als die Eigenheiten des Lebens. Brentanos Kindheit stand unter dem Eindruck von unglücklichen Ehen. Aber auch schon die Ehe seiner Urgroßeltern mütterlicherseits wird uns als unglücklich geschildert. Die Mutter der Sophie de Laroche, eine sanftmütige, gutherzige Frau, hatte den Arzt Gutermann geheiratet, der von aufbrausendem, herrschsüchtigem Wesen war. Obwohl sie einander liebten, war ihre Ehe keineswegs glücklich, sondern erlitt häufige Störungen durch den Starrsinn des Mannes.

Eine eigentümliche Tragik ruht auf dem Liebesleben von Brentanos Großmutter: Sophie de Laroche. Sophies Verlöbnis mit dem italienischen Arzt Bianconi, dem sie ihre ganze Liebe geschenkt hatte, wurde durch ihren heftigen Vater gelöst, der sich mit Bianconi überwarf, als dieser, ein Katholik, seinem Verlangen nicht nachgeben wollte, daß wenigstens die Töchter dieser Ehe lutherisch erzogen werden sollten. Sophie ergab sich in den Willen ihres Vaters und entsagte dem Geliebten. Während sie nach einer zweiten Heirat ihres Vaters bei ihrem Oheim Wieland weilte, brachte ihr dessen Sohn, der Dichter, eine schwärmerische Liebe entgegen, doch es kam nicht zur ehelichen Verbindung. Da ihr das Elternhaus keine Heirat mehr bot, heiratete sie, um sich aus ihrer bedrängten Lage zu befreien, 1754 auf den Wunsch ihres Vaters den Kurmainzer Hofrat Georg Michael Frank de Laroche, der aller Wahrscheinlichkeit nach der natürliche Sohn des Kurmainzer Staatsministers Graf Stadion war von einer Französin Laroche. Graf Stadion hatte ihn denn auch in seinem 5. Lebensjahr an Kindesstatt angenommen. Sophie, die auf persönliches Glück verzichtet hatte, als

sie Bianconi entsagte und an ihren Eltern die schmerzliche Erfahrung gemacht hatte, daß eine aus Liebe geschlossene Ehe noch kein eheliches Glück verbürgt, ging ihre Ehe ohne Liebe ein.

Ihre 19jährige Tochter Maxemiliane, Goethes „Maxe", verheiratete sie an den um sie werbenden Kaufmann Pietro Brentano, einen Witwer mit fünf Kindern. Merck schreibt über diese Ehe an seine Frau: „Es ist eine seltsame Heirath, die sie ihre Tochter hat machen lassen. Der Mann ist noch ziemlich jung, aber mit fünf Kindern belastet. Übrigens ziemlich reich, aber ein Kaufmann, der sehr wenig Geist hat, der über denjenigen seines Standes hinausreichte. Es war ein trauriges Phänomen für mich, unsere Freundin zwischen Häringstonnen und Käsen aufzusuchen. Es scheint, daß sie sich vom Herrn Dumeiz dazu hat verleiten lassen, welcher nur das Vermögen, und für sich persönlich nur den Vortheil, ein angenehmes Haus zu haben, das er besuchen könne, dabei im Auge hatte. Du hättest Frau von La Roche sehen sollen, wie sie allen diesen Redensarten und Scherzen dieser derben Kaufleute Stand hielt, ihre prächtigen Diners ertrug und ihre schwerfälligen Personen unterhielt. Es haben sich schreckliche Scenen zugetragen, und ich weiß nicht, ob sie nicht unter der Last ihrer Reue erliegen wird. Goethe ist schon der Hausfreund, er spielt mit den Kindern, und begleitet mit dem Baß das Klavierspiel der Frau. Herr Brentano, obgleich für einen Italiener ziemlich eifersüchtig, liebt ihn, und will durchaus, daß er das Haus besuche"[2]).

Clemens empfand, daß das Zusammenleben seiner Eltern, die nach ihrer ganzen Art völlig verschiedene Menschen waren, zutiefst unglücklich war. In den Terzinen, in denen er Erlebnisse und Erfahrungen seines Lebens in seine Kindheit zurückspiegelt, als er sie in voller Reife des Bewußtseins dichtete, verrät er sein Wissen um die unglückliche Ehe seiner Eltern:

„Dann hört' ich draußen — harte Worte klangen,
Bis eine milde Stimm' den Streit geschlichtet.
In unsre Kammer leise kam's gegangen;
Von Bette schlich's zu Bette, gab uns Küsse
Und segnet' uns auf Stirne und auf Wangen.
Ich war der letzte. Heiße Thränengüsse
Fühlt' ich aus Mutteraugen auf mich fließen.
Ich wußte nicht, warum sie weinen müsse;
Ich traute nicht, den Arm um sie zu schließen.
Und als sie aus der Kammer war geschieden,
Da mußten meine Augen Thränen gießen
Da fühlte ich zuerst den Schmerz hienieden!
Ich betete: 'Maria, sei gegrüßet,
So viele Thränen sie geweint!' und schlief in Frieden"[3]).

Brentanos Kindheit war noch von einer andern unvergleichlich unglücklicheren Ehe beeindruckt: der Ehe seiner Tante Luise Möhn, einer Schwester seiner Mutter, bei der er als Kind mehrere Jahre weilte. Clemens erzählt seiner Schwester Bettine später von der Ehe der Tante Möhn: „Der Tante hartes Schicksal bei einem ganz verwilderten Mann hat ihr das Heimliche im Lebensumgang ganz versagt. Sie ist dadurch weniger gefühlvoll geworden für das, was die Seele angeht, sie hat eine lange Zeit in ihren Jugendjahren, zwar sich müssen stählen gegen diesen Mann, der wie ein grobes Ungeheuer vor der Pforte aller Lebensgenüsse lag, und hätte sie auch nur selbst im besten Willen gewagt ihm nahezutreten, so war das Ungeheuer gleich wach, das heißt mit Bosheit beschlich und mit Wut überwältigte er sie, ich hab in meinen Kinderjahren oft ihn sehen halbtrunken hinter der Tür lauern mit einem Messer in der Hand. Die Tante hat damals sich oft ernst zusammengenommen, daß jeder in Coblenz die größte Ehrfurcht vor ihr hegte, obschon man von der Grausamkeit des Herrn von Möhn sich leicht eine Idee machen konnte, der mit lauter Postillionen von morgens bis abends im Wirtshaus lag, ohne der Frau je zu gedenken, ein Vermögen verzettelte und verschleuderte von mehreren Millionen“[4]).

Durch solche Kindheitserinnerungen beeindruckt, empfand Brentano sein Bluterbe wohl als Geschlechterfluch. An Minna Reichenbach schreibt er einmal: „. . . Was ich liebe, ist immer das höchste Spiel, mir geht kein Verhältniß unter, ohne eine schreckliche Narbe, und geht mir das Ihrige unter, das durch nichts gehindert ist, so erkenne ich den Fluch, der auf meinem Leben liegt, und will ihn erfüllen. Ich verzweifle fast an aller Hoffnung, um meinetwillen allein kann ich nichts mehr thun, ich allein habe kein Glück zu erwarten“[5]). Und Sophie Mereau schreibt an Brentano: „Ich habe gebetet, daß der Fluch, welcher auf Ihrer unglücklichen Familie zu ruhen scheint — . . . nicht länger auf Ihnen ruhe“[6]).

Durch seine Ehen wurde Brentano in dem Glauben, daß ein Geschlechterfluch auf ihm laste, noch bestärkt. Die Ehe mit Sophie Mereau ist jenseits der Begriffe glücklich und unglücklich. Sophie Mereau war für Brentano ein Schicksal geworden, sie war ihm ebenbürtig. Die Begegnung mit ihr ist die einzige, die Brentano wirklich zu Ende gelebt hat.

Seine zweite Ehe mit Auguste Busmann, in die er bald nach Sophies Tod hineintaumelte, war eine Kette von Katastrophen. Schon während der Trauung packte ihn die Reue. In den Jahren bis zu ihrer Scheidung, in denen sie meistens getrennt lebten, häufen sich seine Klagen über das „elende, schändliche Weib“, das ihm sein Leben zum Ekel werden läßt. Görres berichtet den Seinen über Brentanos Ehe: „Nur von Brentanos Ehegeschichte muß ich euch einiges erzählen. Es ist dort Feuer und Flamme, Blitz, Hagel, Donner, Ehescheidung, Mordgeschichte sammt allem Zubehör. Brentano hat sich die Braut von Korinth

entführt, und nun hängt sie ihm auf dem Nacken, und hat sich verbissen. Sie ist sehr eigensinnig. Widerspiel in allem von ihrem Schatz, wie Arnim erzählt, wie ein Abhub von einem großen Diner, thut alles was Clemens verdrießt, steht in der Nacht auf und musicirt, wenn es ihr in den Sinn kommt, alles zum unsäglichsten Verdruß ihres Eheliebsten. Da hat es denn viel Lärm gesetzt. Am Ende hat sie sich mit einem Federmesser verwundet, aber wie Brentano schreibt, just so viel, daß es ein mäßiger Floh ebenfalls hätte verrichten können. Darauf hat sie sich zu Bett gelegt und musicirte am zweiten Tage wieder, was Brentano denn alles einem baaren Rappel zuschreibt. Darauf hat er nun einen Courier nach Frankfurt geschickt und der Familie all sein Kreuz auseinandergesetzt und erklärt, er wolle sich scheiden. Ihre Familie will sie aber nicht wieder nehmen, die Mutter sagt: sie habe sie vorher nicht bändigen können, jetzt getraue sie sich dieses noch weniger, Brentano solle sie ins Kloster stecken oder sonst mit ihr machen, was er wolle. Darauf ist sie dann zu Kreuz gekrochen und hat Besserung versprochen“[7]). Brentano flieht immer wieder den häuslichen Jammer, gibt seine Frau längere Zeit zu dem Pfarrer Mannel in Allendorf und hält seinen Aufenthaltsort vor ihr geheim, damit sie ihm nicht nachreise. Doch wieder und wieder läßt er sich durch ihre Reue und ihre Versprechungen dazu verleiten, sie noch einmal zu sich zu nehmen. Aber Auguste war in hohem Grade hysterisch und machte durch ihre Launen ein Zusammenleben mit ihr zur Hölle. Brentano schildert Görres einmal ihr Treiben: „Die kurze Geschichte ist aber: nachdem meine Furia aus einer Tollheit in die andere gefallen war, vergiftete sie sich in Landshut vorgeblich und brachte Ärzte und Pfaffen in Bewegung, warum weiß Niemand. Nach dieser Comödie, den folgenden Morgen, ging ich auf ein paar Tage nach München zu Bettinen, aber sie kam plötzlich dort an, um die Comödie zu erneuern, sie schrieb vorher ein lächerliches Testament; eine Stunde vor ihr kam Dr. Löw als reitender Bote von Savigny an mich, um mich von ihrer Ankunft zu praeveniren; ich ging nun schnell nach Landshut zurück, und von da denselben Tag auf ein einsames Walddorf zu einem alten Exbenediktiner, der vom Insektensammeln lebt, bei diesem war ich vier Wochen, und diente ihm die Messe. Als die Furia ihren Zweck, mich in München mit ihrer zweiten Auflage der verlogenen Vergiftungsscene zu ängstigen, verfehlt hatte, soff sie den Giftbecher im Wirthshaus vor Bettinen und den Marqueurs aus; das ganze Haus und bald die Polizei umgab sie, den Ärzten, welche ihr par force ein Klistir setzen ließen, las sie meine ersten Briefe und Gedichte vor; sie spie und ... raste à la Ophelia; sie beichtete dem lutherischen Beichtvater der Königin und ließ das letzte Zügenglöcklein für sich läuten und bei zwei Münchener Mirakelbildern für sich beten — das von neun Uhr morgens bis halb vier Nachmittags. Um sechs Uhr gab sie Theegesellschaft im Bett und sprach zu allgemeiner Bewunderung mit dem modernen Beichtvater und verschiedenen Ärzten

entzückend von der Phädra und Braut von Messina, und von ihrem Clemens, und die Herren beneideten mich um mein Weibchen. Übrigens wurde der Scandal so groß, daß man ihr von oben herab insinuirte, sich wegzubegeben oder mit dem Tollhaus vorlieb zu nehmen. Sie ging nach drei Tagen nach Landshut zurück, packte ein, wurde gegen Jedermann und besonders Savigny ochsengrob und wollte par tout auf dem Postwagen allein nach Allendorf in Hessen, zu dem Pfarrer, wo ich sie schon einmal hatte, reisen, die Polizei aber versagte ihr den Paß, und zwang sie auf eine schickliche Art, mit einem pendantischen Orgelmacher begleitet, Extrapost zu reisen. Kaum war sie fort, so verließ ich meinen Insektensammler und begab mich an meinen verlassenen Herd, wo ich alles verwüstet fand. Die erste Entdeckung, die man in München zu allgemeinem Gelächter und Spott der Ärzte machte, war, daß sie keineswegs Gift genommen, sondern eine Flasche Malagga mit Zahnpulver ausgesoffen und daß sie eine halbe Stunde vor ihrem Unternehmen nicht in der Apotheke Gift geholt, sondern in einer Lesebibliothek ihr wöchentlich 20 Bände Romane nach Landshut zu schicken contrahirt hatte; als sie dies getan, wußte sie nicht, daß ich München schon verlassen. Testament, Priester, Arzt, ja selbst der Tod wurde hier bloß zum Narren gehabt, um den armen Clemente zu schinden, welcher unterdessen, unter dem Namen Bennone, Schmalböcke, Blattläuse und Schmeisfliegen mit Gummi in Reih und Glied auf Goldpapier klebte“[8]). Nach einigen Jahren erreichte Brentano es, daß diese Ehe getrennt wurde.

Brentano hat ein eigenes Verhältnis zum Schicksal gehabt. Er erlebt Schicksal als Sündhaftigkeit. Er fühlt sein Leben durch eine Macht bestimmt, die unabhängig von seinem Tun und Handeln da ist, die allein auf Grund seines In-der-Welt-seins ein Recht auf ihn hat. Seine widerspruchsvolle Anlage, vor allem seine erotische Getriebenheit erlebt er seinem christlichen Denken gemäß als die Erbsünde, die seit dem Sündenfall auf der Menschheit lastet. „. . . es ist mir ein Herz gegeben, wie kein Mensch eines besitzt, und dies Herz ist Dein“, schreibt er an Sophie Mereau, „bewahre es, halte es hoch, lasse es nicht zu Grunde gehen, gieb mir es wieder, dann und wann, reiche es mir hin, daß ich mich daran erfreue, denn wenn ich es so im Busen trage, so einsam, dann muß ich immer weinen, ich habe keine Sünde gethan, es ist um die Erbsünde, um die ich weine, ich fühle es oft mit einem wunderbaren Schmerz, Jesus ist nicht für mich gestorben“[9]). Und in seinem Alter schreibt er an seinen Freund Böhmer: „Die einfache Natur ist von der Erbsünde vergiftet, weil wir ein Sündengeschlecht sind; nun ist zwar die Erbsünde durch die Taufe getilgt, der Schuld und der Strafe nach, aber der Zunder der Sünde ist geblieben“[10]). Für Brentano liegt der Fluch der Erbsünde vor allem auf der Liebe. Brentano als der erotisch Aufgewühlteste und Unbedingteste unserer Dichter, der die Niederlage des Menschseins in zahlreichen erotischen Katastrophen er-

fahren hat, hat die Erbsünde als übermächtige Sinnlichkeit dargestellt. Den Geschlechtstrieb als Folge des Sündenfalls zu begreifen und besonders in ihm den Fluch wirksam zu sehen, entspricht den Anschauungen der Mystiker. Jacob Böhme schreibt: „Denn der Schöpfer verbot Adam und Eva von der Frucht zu essen. Aber die böse Qualität in der Natur rang mit der guten, und brachte Adam und Eva in Lust, von beiden zu essen. Darum bekamen sie auch bald zur Stunde thierische Art und Form, und aßen von Bösem und Gutem, und mußten sich auf thierische Art mehren und leben, und verdarb mancher edle Zweig, von ihnen geboren“[11].

Solch ein Geschlechterfluch, wie Brentano ihn auf sich lasten glaubte, zieht sich durch die Romanzen vom Rosenkranz und ist ironisch aufgehellt im Märchen vom Hause Staarenberg und den Ahnen Radlaufs. Erbfluch und Schicksalsgedanke sind in den Romanzen vom Rosenkranz ernst, im Märchen, das den symbolischen Gehalt verdeckt, der in den Romanzen offenbar ist, spielerisch behandelt.

Die Romanzen vom Rosenkranz erzählen die Geschichte des Menschen auf der Erde. Das Rosengeschlecht versinnbildlicht die Menschheit. Es zerfällt wie sie in zwei Gruppen: Rosarosa, Biondette, Rosablanka und ihre Brüder Jacopone, Meliore, Pietro auf der einen Seite, Apo auf der andern. Die Gemeinschaft der Geschwister symbolisiert die Menschen, die guten Willens sind, denen das Individuum, das sich bewußt aus dieser Gemeinschaft ausschließt, als Repräsentant der in Ewigkeit verdammten Menschen gegenüber steht. Apo ist, wie wir sahen, als ein Mensch gezeichnet, der seinen Begierden folgt und in freiwilliger Knechtschaft im Dienste des Bösen den Kampf gegen Gott und das Gute aufnimmt. Die Rosenjungfrauen stehen für die Menschen, die ihr Leben Gott geweiht haben, deren Seele ein demütiges, liebliches Wesen ist, die dem Leib den ungöttlichen Weg wehrt. An ihnen offenbart sich die unüberwindliche Kraft der göttlichen Gnade, die die Macht der Erbsünde zerbricht. Die Rosenjungfrauen, die sich für das Gute entscheiden, stehen unter Gottes Schutz und Förderung.

Auf dem Rosengeschlecht ruht ein schwerer Fluch wie auf der Menschheit der christliche Erbfluch. Den Ursprung des Geschlechterfluchs gibt Brentano in den fertiggestellten Romanzen nicht. Wir erfahren einzig: Vor vielen hundert Jahren wurde infolge schwerer Schuld der Geschlechterfluch und gleichzeitig die Verheißung seiner Lösung über das Rosengeschlecht ausgesprochen. Rosarosa, Biondette und Rosablanka, die der Mutter Gottes, als sie vor zwölfhundert Jahren auf der Erde lebte, geschenkt wurden, sind „aus versündeten Geschlechtern sündevoll geboren“. Wie die Geschichte ihrer Eltern dartut, ist ihr Geschlecht zu sündiger Liebe verdammt:

„Blutschuld ist die Rosenzierde
In der Sonne Untergang:

Fluch der teuflischen Begierde,
Die mit Sünde sich verschlang!“ (7, 8)

Ihr Vater, der Maler Kosme, malte einst ein Madonnenbild in einem Kloster. Die Schönheit der modellstehenden Nonne berauschte ihn, er fühlte eine glühende Liebe zu ihr, und es gelang ihm, Rosatristis zu verführen. Er ließ seine rechtmäßige Gattin Rosaläta und seine drei Söhne Jacopone, Meliore und Pietro im Elend zurück und entfloh mit der Nonne. Rosatristis gebar ihm zwei Mädchen, Rosarosa und Biondette, die sie aussetzten. Bei der Geburt des dritten Mädchens starb Rosatristis. Kosme zerbrach unter der Last seiner Schuld. Er zog sich mit Rosablanka, dem letztgeborenen Kind, in die Einsamkeit zurück, um sein Leben in Reue und Buße zu beschließen, in der Hoffnung, seine Kinder würden ihm die Schuld tilgen helfen, da er nicht an das Glück zu glauben wagt, seine schweren Sünden selbst sühnen zu dürfen. Die harte Last des Fluchs und die bittere Reue über die begangene Sünde wird in der vergeblichen schweren Buße des nach Vergebung lechzenden Kosme sichtbar, der die Trostlosigkeit und Verlorenheit des Menschen vor der Erlösung symbolisiert.

Während Brentano, dem der Geschlechterfluch Sinnbild ist für den Erbfluch des Menschengeschlechts, ihn christlich-religiös deutet, macht Goethe in der Iphigenie im Geschlechterfluch und seiner Lösung die Unentrinnbarkeit der Verknüpfung durch gleiches Blut anschaulich.

Brentano setzt den Geschlechterfluch als Strafe für schwere Schuld. Er weiß von der furchtbaren Dämonie des Bluts aus sehr eigener Erfahrung. Der Geschlechterfluch ist Schicksal des Bluts, er trifft die, die gleichen Blutes sind, unabhängig von ihren eigenen Taten.

Auch Goethe weiß wie Brentano, daß Schicksal am Blut hängt. Den Begriff des Geschlechtes erfaßt Goethe von dem Begriff der Dauer her. Das Dauernde im Geschlecht ist das Blut. In der Iphigenie gestaltet er den Geschlechterfluch in seiner reinen Form in Tantalus. Das Blut trägt den Fluch durch die Geschlechterreihe:

„Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern
Und meiden im Enkel
Die ehmals geliebten
Stillredenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn“[12]).

Gleiches Blut macht den Reinsten teilhaftig an der Schuld der Väter. Iphigenie, auf der der Segen der Götter ruht, fühlt sich in Orest dem Fluch verfallen:

„Mein Schicksal ist an Deines fest gebunden“[13]).

Doch in Iphigenie ist auch Orest von den Göttern gesegnet und wieder angenommen. Denn wie sich der Fluch an allen Trägern des gleichen Bluts auswirkt, so der erlösende Segen, der den Fluch aufhebt und unwirksam macht. So daß Orest, Iphigenie als seine Schwester erkennend, sagen darf:

„Es löset sich der Fluch, mir sagts das Herz“[14]).

Brentano ist gemäß seines andern Ausgangspunkts auch in der Schilderung der Lösung des Geschlechterfluchs von dem christlichen Gedanken beeindruckt. Die Lösung erfolgt nach der Verheißung, wenn die drei Rosenjungfrauen ihrem Bluterbe nicht erliegen, wenn sie es vermögen, ihre weltliche Liebe zu bekämpfen, und da nicht schuldig zu werden, wo alle ihre Ahnen schuldig wurden. Ihnen droht furchtbare Blutschuld, doch sie bleiben mit Gottes Hilfe rein. Rosarosa preist auf dem Sterbelager Gottes bewahrende Gnade:

„Lasse uns den Herren loben,
Daß er uns zurückgehalten
Von dem Abgrund ew'gen Todes,
Von der Blutschuld schwarzem Laster!

Wenn der Schleier wird gehoben
Über unserm dunklen Stamme,
Singst du bis zu deinem Tode
Gott und seiner Mutter Psalmen.

Seit das Weib den schwer verbotnen
Apfel theilte mit dem Manne,
Bringt das Weib das Kind des Todes,
Zu der Welt mit Noth und Jammer;

Und wir durch die Güte Gottes
Haben schuldlos uns gehalten,
Und er wird uns nicht verstoßen
Aus des Paradieses Garten.“ (13, 177—180)

Die Lebensaufgabe der Rosenjungfrauen, die Schuld ihrer Eltern zu sühnen, ihr Geschlecht durch ihre Keuschheit und Frömmigkeit nach der Verheißung vom Erbfluch zu lösen, ist zugleich der Sinn des Daseins aller Menschen: das Verdienst Christi anzunehmen und durch Gottes Gnade ein Leben zu seiner Ehre und nach seinem Willen zu führen. Auch hier zeigt sich Brentanos tiefes und ganz unbewußtes Verwurzeltsein in den Denkformen des Katholizismus. Der Gedanke, die Rosenjungfrauen könnten durch ihr gottwohlgefälliges Leben und ihr Keuschbleiben auf Grund der Gnade Gottes und unter seiner Mitwirkung, sich und ihr Geschlecht von der sündigen Verfallenheit erlösen, entspricht dem katholischen Dogma der Rechtfertigung. In einem Brief an seine erste Frau verleiht Brentano demselben Glauben Aus

druck, wenn er sie bittet: „Trage Deine Seele über die Eitelkeit empor, ach, liebes Weib, das Leben ist so kurz, und doch kann man so gut drinne sein, den ewigen Himmel zu verdienen“[15]).

Das Dasein des Menschen wird in Rosarosa, Biondette und Rosablanka als ein im tiefsten Grund schuldhaft verworrenes Dasein sichtbar. Obwohl sie sich Gott ergeben haben und ihn verherrlichen wollen, wird auch an ihnen deutlich, daß ihr Leben durch den Erbfluch vergiftet ist. Auch sie drohen, in sündige Liebe, ja in Blutschuld zu fallen. Sie lieben ihre Brüder, ohne von der Blutsverwandtschaft zu wissen. Sie leben in immerwährender Abwehr des Bösen, das um ihretwillen mit der Gottheit in heftigem Streit liegt.

Rosarosa und Jacopone, der hochgeehrte Rechtsgelehrte, sind einander in herzlicher Liebe zugetan. Als Jacopone geht, sich die Doktorwürde zu erstreiten, bittet er Rosarosa, für ihn zu beten. Sie erwidert ihm:

„'Ich erfleh' Euch, Herr, die Ehre',
Sprach sie, 'und halt' Euch beim Worte,

Daß Ihr mir sodann die Ehre
Theilet, die ich Euch erworben,
Und nie nehmet mir die Ehre,
Die um jene Gott ich opfre!'“ (10, 32—33)

Agnuskastus, der blondgelockte Knabe, von dem es heißt:

„Ach! er glich dem Liebesgotte,
Wäre nicht so fromm sein Wesen!“ (10, 58—59)

mahnt sie immer wieder an dies Gelübde. Agnuskastus ist der ständige Begleiter derer, die auf dem guten Weg wandeln. Er ist die verkörperte Güte Gottes und wie sie an der Lösung des Geschlechterfluchs interessiert. Er gesteht der sterbenden Rosarosa:

„Wisse, daß dir stets zu folgen
Mich mein eigen Heil ermahnte;
Denn ich harre der drei Rosen
Länger als zwölfhundert Jahre!“ (13, 46—47)

Der weiße Rosenkranz und der im Lilienkelch überreichte Ehering symbolisieren, daß Rosarosa dem Herrn gehört:

„Und darum soll ich dich kränzen
Mit dem Brautkranz weißer Rosen
Und den Schäferstab dir geben,
Daß du denkest deiner Worte.“ (10, 117)

„'Nimm den Ring im Lilienkelche',
Sprach das Kind, und denk' des Opfers,
Da du um des Jünglings Ehre
Deinem Herrn dich hast verlobet!'“ (10, 124)

Nach der Trauung, als Rosarosa allein im Rosengarten weilt, bittet das Kind sie nochmals:

„Wolle nie des Leibes Tempel
Einer andern Liebe opfern!“ (10, 145)

Rosarosa gelobt, dem Herrn die Treue zu halten, keusch zu bleiben und nie erkennen zu wollen, welches Pfand sie zum Zeichen, daß sie dem Herrn gehört unterm Herzen trägt. Durch Keuschheit sühnt sie die Schuld der Voreltern, die in Liebe gesündigt haben, durch den Verzicht auf Erkenntnis das Vergehen der ersten Eltern im Paradies[16]). So wird an Rosarosa deutlich, daß die Mittel des Bösen, die Seele zu verderben: Sinnlichkeit und Erkenntnis, dem in Gottes Hand stehenden Menschen nichts anhaben können.

Jacopone, der Rosarosa und Agnuskastus beim Gespräch belauscht, gerät durch seinen grimmen Zorn und seine maßlose Eifersucht in die Gewalt des Bösen, was sich alsbald an seinem Verhalten bemerkbar macht. Die „Höllenflammen tiefen Zornes“ drängen ihn, den blondgelockten Knaben und Rosarosa zu ermorden. Dem Knaben gegenüber fühlt er sich wie von höherer Gewalt gelähmt, sein Dolch fährt in die Erde. Rosarosa überrascht er im Bade, die Grotte frech mit einer Kerze erleuchtend. Er nimmt ihr die Kleider, damit sie nicht entfliehe, denn um nicht ihre Seele in alle Ewigkeit zu verderben, willigt er darein, ihr zuvor den Beichtvater Benone zu holen. Überirdische Mächte stehen Rosarosa in ihrer Not bei, damit sie der Versuchung nicht erliegt, Jacopone ihr Geheimnis anzuvertrauen und sich ihm hinzugeben, um ihr Leben zu retten. Rosarosa flieht aus dem Bad in die nahe Kapelle. Als sie nackt eintritt, erlischt die ewige Lampe, um ihre Keuschheit zu ehren. Ihre tote Mutter bekleidet sie, umgürtet sie mit einem Cilicium und bittet sie, ihr ihre schwere Schuld büßen zu helfen. Der ständige Beistand von Oben ermöglicht es Rosarosa, ihr Gelübde zu halten, und in der Ehe mit Jacopone nicht schuldig zu werden. Auf ihrem Sterbelager, an dem Apo noch einen letzten Versuch macht, sie dennoch in die Gewalt der Höllenmächte zu bringen, empfängt sie den Dank des Knaben Agnuskastus dafür, daß sie sich selbst überwunden und so zur Lösung des Geschlechterfluchs beigetragen hat:

„Heil sei dir und ew'ge Wonne,
Daß in Unschuld du gewandelt,
Daß du dich dem Herrn verlobet
Und die Treue ihm gehalten!

Also ist auch Jacopone
In die Blutschuld nicht gefallen,
Und so bricht der Tod dich Rose
Zu der Sühnung ew'gem Kranze.“ (13, 39—40)

Auch ihre Mutter Rosatristis dankt ihr:

„Deines Blutes jeder Tropfen
Fällt auf meine Seele labend;
Heilig hast du es vergossen,
Daß in Sünden du empfangen!“ (13, 79)

Sterbend darf Rosarosa Jacopone in ihr Geheimnis einweihen, der voll Grauen hört, vor welcher Schuld er bewahrt blieb:

„Wisse, daß ich deine Schwester,
Deinem Vater bin entsprossen!

Und ich danke, daß du ehrend,
Meine Unschuld nicht verdorben,
Daß von Blutschuld unbeflecket,
Keusch wir beieinander wohnten.

Aus versündeten Geschlechtern
Sind wir sündenvoll geboren,
Und die Sünde wird erst enden,
Wenn ein schweres Jahr verflossen.“ (10, 307—309)

Während an Rosarosa, die durch die immer teilnehmende Güte Gottes vor aller Schuld bewahrt blieb, die Macht und Herrlichkeit Gottes offenbar wurde, zeigt sich an Biondette, daß das höllische Reich in der Welt Gewalt hat.

Die Versuchung naht sich Biondette in Meliores Liebe. Mit klaren Sinnen wehrt sie die Versuchung stets ab. Dem Geliebten, der sie aus Moles' Hand gerettet hat, weist sie, ihm dankend, ein höheres Ziel:

„Du hast liebend mich gerettet
Aus des ew'gen Todes Banden,
Und ich werde dir's vergelten
Bald in übervollem Maaße.

Laß die Sonne untergehen;
Liebe nicht, was irdisch schwanket!
Die du irdisch angesehen,
Wird dir, göttlich liebend, danken.“ (8, 139—140)

Erst durch Apos Liebesgift wird Biondettens Leidenschaft übermächtig.

Das menschliche Handeln wird in den Romanzen vom Rosenkranz als Schnittpunkt der göttlichen und der magisch-dämonischen Sphären dargestellt. Zwei Welten, zwischen die der Mensch gestellt ist, liegen miteinander im Streit. Die Rosenjungfrauen versinnbildlichen den Menschen im Kampf. Gut und Böse treten von außen an sie heran und versuchen, sie völlig in ihren Besitz zu bringen. Doch den erbitterten Kampf, den der Satan mit der Gottheit um die menschliche Seele führt,

ist auch in den Menschen hinein gesehen. Dies führt zu einer neuen Art von Psychologie. Der Mensch ist nicht mehr als Herr über sein Wollen und Fühlen gesehen, Wollen wie Fühlen ergeben sich aus dem Kampf der beiden Prinzipien. Biondettens Leidenschaft entspringt dem Liebesgift, einem Symbol für die Macht des Satans, die sinnlichen Triebe und Begierden zu wecken. Das Liebesgift ist nur der greifbar gewordene Zauber, den die Natur auf den Menschen ausübt. Die Mondnacht, die Fülle der süß duftenden Blumen und Blüten, der Gesang der Nachtigall verlocken zur Liebe. Biondette fühlt die andringende Versuchung, und wendet sich an den Herrn, dem sie sich geschenkt hat:

„Herr, ich steh' in deinem Frieden,
Ob ich lebe, ob ich sterbe.
Starb mein Heiland doch hienieden,
Daß ich sein Verdienst erwerbe.

O wie hast du hoch gezieret
Diese Weltnacht, mir die letzte!
Eine Seele triumphiret,
Deren Tod mich hoch ergötzte.

Solchen Tod laß mich gewinnen,
Herr! nach einem solchen Leben
Laß mich mit so klaren Sinnen
Dir die Seele wiedergeben!" (15, 18; 21—22)

Dennoch gerät sie in die Gewalt des Bösen, dadurch daß sie, ohne es zu wissen, Apos Liebesgift einsaugt. Im gleichen Augenblick ist sie eine andere. Unter der magischen Wirkung des Gifts handelt ein anderes aus ihr.

„Weh! wer hat sie so verrücket?" (15, 41)

Sie gehört nicht mehr sich selber an, ihr Tun ist nicht mehr von ihrem Willen geleitet. Sie ist wie im Traum sie selbst und kann doch durch den Schleier des Gifts zu keinem eigenen Handeln kommen. Sie ist wie außer sich und schreckt in ihrer Leidenschaft vor nichts zurück. In der Raserei ihrer Liebesleidenschaft hat das Böse in ihr die Oberherrschaft. Doch Gott läßt sie nicht ein Raub des Teufels werden. Er handelt dem Satan entgegen und bewirkt, daß Meliore sie Schwester nennt, aber Biondette wird das Entsetzliche dieses Worts in ihrer Lage nicht bewußt:

„Doch sie ist so tief verstricket;
Nichts kann ihre Glut erschrecken." (15, 43)

Im Gegenteil ist sie selbst zur Blutschuld bereit. Da greift Gott ein anderes Mal ein. Das Blut springt aus Meliorens Wunde hoch auf, Biondette reißt, um es zu stillen, die Decke von dem geliebten Nonnen-

bild und sieht in tiefem Erschrecken, das Bild der Nonne Tränen vergießen. Sie erwacht aus ihrem Liebestaumel. Das Gute in ihr kommt wieder zum Durchbruch, sie schämt sich ihres schamlosen Treibens. Doch die weltliche Lust zu opfern schmerzt tief.

„Wie die Töne sich ergießen,
Fühlt die Jungfrau in dem Herzen
Wunderbaren Zauber fließen
Und so süße, wilde Schmerzen." (15, 101)

Meliore sieht in der reuigen Biondette die Mutter Gottes, während in Biondettens Herz der schwere Kampf tobt:

„Doch die arme Jungfrau singet
Unter bittern, bittern Thränen,
Während sie die Hände ringet:
'O, welch schmerzlich glühes Sehnen!'" (15, 108)

Biondette ist zerrissen und verwirrt. Ihr graut vor dem Aufruhr in ihrem eigenen Innern.

Die Schilderung von Biondettens Liebesleidenschaft ist dem Barock geistesverwandt. Die Liebe ist in vielen Barockdramen wie in den Romanzen vom Rosenkranz eindeutig Teufelswerk. Immer ist sie bezeichnender Weise in die Nähe der Magie gerückt. Calderon beschreibt im „Wundertätigen Magus" in ähnlicher Weise wie Brentano die Leidenschaft der Justina. Auch bei ihm ist die Liebe dämonischen Ursprungs und ein Mittel in der Hand des Dämons, den Menschen von Gott abzuziehen und für das dämonische Bereich zu gewinnen. Der Dämon will mittels der Liebe Justina verderben und bietet alles auf, sie zur Liebe zu verlocken:

„Auf, ihr des Abgrunds Mächte,
Verzweiflungsvolles Reich der Höllenmächte!
Aus eures Kerkers Enge
Entlasset eurer Geister geile Menge
Und des Verderbens Fülle
Stürzt auf Justinens jungfräuliche Hülle!
In tausend Truggestalten
Laßt schändliche Phantome sich entfalten
Der keuschen Phantasie: von heißem Triebe
Schwell ihre Brust und öffne sich der Liebe
Beim süßen, lustdurchglühten
Wechselgesang der Vögel, Pflanzen, Blüten.
Nichts seh' ihr Auge heute,
Als nur der Liebe wonnevolle Beute;
Nichts soll ihr Ohr umschwirren,
Als nur der Liebe zauberisches Girren:

Damit sie, unbeschützt von ihrem Glauben,
Den Cyprianus such' in diesen Lauben,
Durch seine Kunst bewogen,
Durch meinen dunklen Geist herbeigezogen.
Beginnet jetzt; ich schweige,
Daß eur Gesang sein mächtig Wirken zeige"[17]).

Durch diese von dem Dämon aufgerufenen Mächte wird Justina wie Biondette durch das Liebesgift zur Liebe betört. Ihre Gedanken und Gefühle sind durch den Liebeszauber verwirrt. Sie merkt bald voll Angst, daß ein Fremdes Gewalt über sie hat; sie findet nichts mehr von der, die sie war, in sich wieder:

„Wie
Kommt es, daß im Wind der Gluten,
Die in wenigen Minuten
Mich ergriffen, ich zerstiebe?
Welcher Schmerz, der in mir schrie
Jetzt tief innen?
Liebe, Liebe!"[18])

Die Stimme des Bösen im Innern verkörpert sich im Dämon. Das Nichtsichtbare, Geisterhafte wird Wirklichkeit. Das Spiel der Dämonen mit der menschlichen Seele wird bei Brentano wie bei Calderon ganz durchsichtig. Der Kampf in Justinas Herzen wird in ihrer Wechselrede mit dem Dämon auf der Bühne veranschaulicht. Beim Verschwinden des Dämons weiß sie nicht, ob er Wirklichkeit oder nur eine Ausgeburt ihrer Furcht war. Schon ihre erste Frage an ihn war:

„Wer bist du, der durch die Spalte
Meiner Kammertür du drangst,
Die ich streng verschlossen halte?
Bist du Unbill, das die Angst
Des verirrten Herzens ballte?"

Und der Dämon antwortete:

„Nein! Der Wünsche wildes Pochen
Hatte es mir angetan
Die dein Innres unterjochen,"[19])

Justina erwehrt sich der Leidenschaft, die ihr von dem Bösen aufgedrungen wird:

„Ein dir fremder Zauber hat
Umgewandelt deine Miene.
Wie besiegst du ihn, Justine?
Denn er zwingt durch Süßes. Statt
„Ich bin Herr" sagt er „Ich diene".

Justinens Glaube an die bewahrende Gnade Gottes besiegt das Böse, sodaß der Dämon gestehen muß:

„Weib, du siegest dadurch, daß
Du dich nicht besiegen läßt.
Wenn Gott selber denn geruht
Dich in seinen Schutz zu nehmen,
Wird das Knirschen meiner Wut
Zum Ersatz an deinem Schemen
Tun, was sie an dir nicht tut."[20])

Der Dämon rächt sich an dem Schemen der Justina wie Apo an der wiederbelebten Biondette. Der Glaube hat hier wie dort über die böse Magie gesiegt. Die Seele steht in Gottes Hand.

Gryphius schildert die Leidenschaft Celindens ebenfalls als ein Ringen zwischen menschlichen und magischen Kräften. Es hat im Innern des Menschen statt und drückt sich im Monolog aus:

„Doch, kanst du mehr nicht lieben,
Warum denn muß dein bild auch träumend mich betrüben
Was red ich? und mit wem? Wie, wenn die heiße macht
Der seuchen uns besiegt, ein zagend hertze schmacht
In hart entbrandter glut und die geschwächten sinnen
Empfinden nach und nach, wie krafft und geist zerrinnen
. . . . . .
So handelt mich die noth. Was rath? Komm gifft und stahl
Und end (ich bin mein selbst nicht mehr) die lange qual."[21])

Hier wird sehr deutlich, daß nicht der Mensch handelt, sondern daß sein Handeln und Fühlen von nicht-irdischen Mächten abhängt. Das verwirrt den Menschen und bewirkt, daß er sich selbst fremd wird.

Wie im barocken Drama oder Roman tun sich in den Romanzen vom Rosenkranz gelegentlich weite Möglichkeiten der psychologischen Vertiefung auf. Doch obschon sie angedeutet werden, geht dann die Dichtung über sie hinweg. Denn sie fragt weder nach dem Zustand eines bestimmten Menschens, noch nach der Besonderheit dieses Zustandes überhaupt; sie schildert und bewertet die Affekte, für die sie fertige Vorstellungen und Namen bereit hat, nach einem Kanon, der weltlich-repräsentativ oder göttlich-spirituell ist. In diesem Andeuten, aber nicht Benutzen der ungeheuren psychologischen Möglichkeiten ähnelt Brentano dem Barock. Doch nicht allein hierin sind die Romanzen vom Rosenkranz der Barockdichtung geistig nahe[22]). Als dem Gegenpol Gottes zugehörig spielt die Magie hier wie dort eine große Rolle. Sie wird einfach als böse aufgefaßt, die Existenz der magischen Mittel wird gar nicht in Frage gestellt. Der Traum hat ebenfalls in den Rosenkranzromanzen eine ähnliche Funktion wie in der barocken Dich-

tung. Er wird erste Realität dessen, was sich in der Dichtung mittelbar darstellt. Der Traum ist als Traum unwahrscheinlich, er wird Zeichen. Der Dichter nimmt in ihm das Geschehen des Ganzen symbolhaft vorweg.

Auch in dem Seelenkampf Rosablankas verrät sich die Verwandtschaft der Dichtung mit dem Barock. Es ist barocke Psychologie, Seelenzustände in Gebärden umzusetzen. Rosablanka, deren endgültige Bewährung auf der Seite des Guten in dem Fragment der Rosenkranzromanzen nicht gestaltet ist, gibt uns in ihrem Traum und in ihrer Wahl des Nonnenkleides die Gewißheit, daß die Lösung des Geschlechterfluchs an ihr nicht scheitern wird. Eingedenk ihres Traums und des rührenden Danks ihres Vaters Kosme, daß sie sich von der bösen, schönen Schlange nicht mit bunter Lust hat betören lassen, verschmäht sie Biondettens glänzende Pracht und wählt das schlichte Röcklein einer Nonne. Sie entsagt durch diese symbolische Gebärde der weltlichen Lust. Biondettens Lied:

„Lebet wohl, ihr falschen Farben,
Eitler Thränen Regenbogen,
Sterne, die mit falschem Glanze
Dienten einem Flittermonde!“ (4, 105)

wies ihrem schwankenden Sinn die Richtung.

Es fällt Rosablanka nicht schwer, der Liebe zu Pietro zu entsagen, aber sie droht an der sündigen Liebe zu Meliore zu zerbrechen.

Rosablanka betet am Grab ihrer Mutter, aufblickend erkennt sie Meliore, der betend auf der Schwelle kniet. Eine wunderbare Freude erfüllt sie, ihn zu sehen; sein Anblick weckt die Erinnerung an jenen Traum und die Schlange. Ein innerstes Gefühl, das sie immer wieder zu ersticken sucht, sagt ihr, daß diese Liebe Sünde ist. Ohne es sich selbst einzugestehen, beglückt es sie, daß sie sich ihm im Traum eng verbunden sah. Sie vermag nicht zu beten. Der Aufruhr in ihrem Innern macht ihr Angst. Sie ist verwirrt. Sie weiß, sie darf Meliore nicht lieben, dennoch kann sie nicht von ihm lassen. Diese verbotene sündige Liebe ist von einer nie geahnten bezaubernden Süße. Träumend verliert sie sich in den Anblick des Geliebten. Brennende Scham überfällt sie, als sie seinen Blick spürt:

„Und in züchtig bangen Schmerzen
Werden tausend Wünsche frei:
Ach, sie wünscht, verwirrt im Herzen,
Daß er eine Jungfrau sei.“ (19, 71)

Sie erträumt ein glücklichstes Beieinander. Das erträumte Glück überwältigt sie. Sie achtet es nicht mehr, daß ihre Seele droht in den Abgrund gerissen zu werden, sie ist nur selig. Da erbarmt der gütige Gott

sich ihrer. Ein Funken von der Schlangenkerze, die sie an ihrer Mutter Grab anzündete, trifft ihre Hand. und sie findet sich wieder. Gott bediente sich dieses Mittels, um ihre Seele zu retten. In Meliore sieht sie plötzlich wieder den ernsten Mann des Traums, der sie mahnte, ihre Rosen der heiligen Mutter Gottes zu schenken. Ein Sonnenstrahl überschüttet Mariens Altarbild mit einer Fülle von Glanz. Kindlich senkt Rosablanka ihr Haupt und bittet Maria um Kraft, ihre Liebe zu überwinden. Friede erfüllt ihr Herz, aber dennoch sieht sie Meliorens Bild durch ihre Tränen. Der Kampf ist nicht zu Ende.

Dieser Seelenkampf ist ein noch in höherem Maß verinnerlichter Kampf der Mächte der Ober- und Unterwelt als der, der sich in der Leidenschaft Biondettens darstellte. Sobald es dem Bösen gelungen zu sein scheint, sie ganz zu bestricken. greift das Gute ein. Der Mensch, in dessen Seele sich ein solcher Kampf abspielt, wird sich selbst zum Rätsel, er ist verwirrt und kennt sich in seinem eigenen Herzen nicht mehr aus.

In Calderons „Andacht zum Kreuze" bekämpft Julia ihre Liebe zu Eusebio, der ihren Bruder getötet hat. Daß sie ihn dennoch liebt, verwirrt sie, sie fühlt, ein ihr Rätselhaftes hat sie verändert.

„Nein, ich weiß nicht, wie ich reden
Soll, da mir verworr'n im Innern
Mitleidsvolles Zürnen stets
Und grausames Mitleid ringen."

Eusebio gesteht sie:

„Liebe steht zur Rechten mir,
Und die Strenge steht zur Linken,
Strafen möcht' ich und vertheid'gen
Dich im selben Augenblicke,
Von so mächtigen Gedanken
Ganz betäubt, verwirrt, erblindet,
Muß ich mit der Langmuth kämpfen,
. . . . . .
Und wie kannst Du irgend
Wollen, daß ein Herz von solchen
Widersprüchen sei regieret,
Daß es auf die Strafe hofft,
Und doch wünscht, sie komme nimmer?"[23])

Die Erschütterung über diesen innerseelischen Kampf klingt bei Calderon nicht nur in dem tiefen Erschrecken über die Verwirrung der Gefühle auf, sondern steigert sich zu dem Verlangen, diese Qual zu enden.

Brentano macht die Lösung des Geschlechterfluchs von der Keuschheit der drei Rosenjungfrauen abhängig. Ihre Reinheit vermochten sich

die Rosenjungfrauen nur durch Gottes Gnade zu erhalten. Ihre kindliche demütige Haltung Gott gegenüber machte eine dauernd wirksame Verbindung mit Gott möglich und bewahrte sie vor dem Bösen.

Der Glaube an die Erlösungskraft der reinen Jungfrau entspricht dem Volksglauben. Im Märchen hat allein die reine Jungfrau die Kraft, den Zauber oder den Fluch zu lösen. Aber es bezeugt auch, daß in den Romanzen vom Rosenkranz im Zentrum des Denkens nicht der Mensch, sondern Gott steht. Das Reinbleiben der Rosenjungfrauen bekundet, daß sie die Seele für das Wertvollste erachten und sich mit dem Opfer irdischer Liebe dazu bekennen. In bitterem Schmerz löschen sie ihre persönlichen Wünsche aus, um nichts mehr zu sein als Magd des Herrn. Als solche vermögen sie in dem Bewußtsein der Verantwortung vor ihrem Geschlecht, Jungfrau zu bleiben und ihr Leben in Gott und durch Gott zu erfüllen. „Die Jungfrau bedeutet gestalthaft die religiöse Heraushebung und Bejahung des Personenwertes in seiner letzten Unmittelbarkeit zu Gott allein.

Wie die einsame Blume in den Bergen, hoch oben am Rande des ewigen Schnees, die nie ein menschliches Auge erblickte. ... so verkündet auch die Jungfrau, daß es einen Sinn der Kreatur gibt nur als Glanz vom ewigen Glanze des Schöpfers“[24]). Die Romanzen vom Rosenkranz erfüllen sich darin zu zeigen, daß es „einen Sinn der Kreatur gibt als Glanz vom ewigen Glanze des Schöpfers.“

Das Märchen vom Hause Staarenberg und den Ahnen Radlaufs erzählt wie die Romanzen vom Rosenkranz die Geschichte eines fluchbeladenen Geschlechts[25]). Die Darstellungsweise des Geschlechterfluchs im Märchen ist völlig anders als die der Rosenkranzromanzen. War in den Romanzen vom Rosenkranz die christliche Symbolik offenbar, so ist sie im Märchen durchaus verdeckt. Auf die symbolische Bedeutung des Geschlechterfluchs im Märchen vom Hause Staarenberg fällt erst durch die Romanzen vom Rosenkranz Licht. Brentano läßt im Märchen seiner Phantasie freies Spiel und häuft Scherz und Mutwillen. So ist der Geschlechterfluch, der das Märchen durchzieht, nicht ernsthaft, sondern spielerisch und mutwillig behandelt. Der Dichter ironisiert im Märchen die Schicksalsgebundenheit des Menschen und die Unentrinnbarkeit des Geschlechterfluchs.

Der christliche Grundgedanke ist im Märchen mit keinem Wort ausgesprochen, aber er drängt sich auf im Vergleich mit den Romanzen vom Rosenkranz: der gleiche Gedanke und das gleiche Motiv in völlig anderer Gestalt. Freilich ist das Märchen keine symbolische Heilsgeschichte, dazu ist die Symbolik zu sprunghaft, auch möchte es dem Dichter wie eine Profanierung der göttlichen Wahrheit vorgekommen sein, hätte er die Heilsgeschichte im Märchen symbolisch nachgebildet. Aber ungewollt und unbewußt mischt sich auch in dem Märchen ein christlicher Symbolgehalt ein, die Nähe zur Heilsgeschichte schwingt als Unterton mit.

Bei der Geburt der Prinzessin Aglaster war die Stellung der Gestirne höchst bedrohlich, das Haus hatte von ihren Nachkommen einen völligen Umsturz zu erwarten. Daher wurde im Familienrat beschlossen, ihre dem Hause verderblichen Eigenschaften: Neugier, Schwatzhaftigkeit und Hang zu Glanz für ihren Stamm unschädlich zu machen. Doch das Schicksal ist unentrinnbar, es läßt sich nicht aufhalten. Es half nichts, daß Aglaster in eine Staarenkönigin verwandelt wurde, zu der solche Eigenschaften zu passen schienen. Es half nichts, daß man den Forstjunker Picus de Mirandola erschoß. Denn Picus, den man Aglaster zur Beaufsichtigung gegeben hatte, hatte sich entgegen allem Erwarten in sie verliebt, sich auf geheimnisvolle Art ebenfalls in einen Staar verwandelt und sie geehelicht. Es half nichts, daß man das Ausbrüten des Schicksalseis zu verhüten suchte, das Schicksal nahm seinen Lauf. Allen verhindernden Bemühungen zum Trotz führt Aglaster den Umsturz des Hauses herbei.

Der Schäfer Damon ißt das Schicksalsei[26]), ohne noch zu wissen, in welches Schicksal er sich damit verkettet. „War es ein Schicksalsei", hält Fräulein Mondenschein dem empörten Staarenvolk vor, „so hat Damon ein Schicksal mit sich verbunden; ... Wohlan so gehorchet der Königin Sohn in dem edlen Schäfer Damon, mit welchem sich dieses Schicksalsei verbunden hat, was wahrlich ein Schicksal zu nennen ist, ein unabänderliches, unverschuldetes, recht gutes"[27]). Aber die Staarenkönigin ist anderer Meinung: „Ich habe mich hinreichend überzeugt", entgegnet sie, „daß man eher bei Menschen Staarenverstand, als bei den Staaren Menschenverstand findet, und so wäre es besser, Damon verbände sich mit mir"[28]). Doch davon will das Staarenvolk nichts wissen, dem das Fräulein Mondenschein in Aussicht gestellt hatte, sie alle in Menschen zurückzuverwandeln. Frau Aglasters einzige Hoffnung ist Cisio Janus, aber der enttäuscht sie bitter, er deckt der Ahnungslosen alle gegen sie gerichteten Intriguen auf. Empört spricht sie den Geschlechterfluch aus:

„Mondschäfer! Euren Stamm
Ich jetzt mit ernstem Fluch
Zu Staarenart verdamm:
Neugier und Sucht nach Glanz,
Leichtsinn und Plauderei,
Der Tiefsinn meines Manns
Bei Kind und Kindskind sei;
Bis einst ein später Erbe
Als Staar, wie ich, so edel sterbe." (11, S. 162)

Diese Schilderung des Ursprungs des Geschlechterfluchs erinnert an die biblische Erzählung vom Sündenfall. Im Märchen wird der paradiesische Zustand Damons vor dem Verzehren des Schichsalseis so beschrieben: „Wir erzählten uns Märchen, sangen Lieder, flochten Kränze und

waren selig“[29]). Wie Adam und Eva dem aufgerufenen Schicksal verfallen sind, sobald sie von dem Apfel gegessen haben, so hat Damon mit dem Zerbrechen des Eis eine Welt und ein Schicksal heraufgerufen, dem er verfällt. Als sichtbares Zeichen dieser schicksalhaften Verfallenheit folgt der Erbfluch. Brentano meint mit dem Geschlechterfluch wie in den Romanzen vom Rosenkranz die Erbsünde. Deutlich beschränkt sich hier der Fluch auf die Anlage des Menschen zum Bösen. Die Art, zu der das Geschlecht verflucht wird, hat schuld, daß die einzelnen Glieder den an sie herantretenden Versuchungen erliegen. Damon zerknickt das Ei und ihn überfällt der Fluch, wie einen jeden Menschen bei seiner Geburt der Fluch der Erbsünde trifft, ebenso unabänderlich, ebenso persönlich unverschuldet, denn Damon öffnete das Ei, ohne die weittragenden Folgen zu ahnen.. Hier verwirrt sich die Märchensymbolik bereits, Damon übertritt nicht wie Eva ein Verbot, er ist ein Opfer des Schicksals.

Damon erhält vom Mondmann, dem er treu gedient hat, in bewußter Anspielung auf die alttestamentliche Erzählung von Jakob, seine Tochter. „Und war doch Jakob ein Schäfer, der die Rachel am Brunnen sah“[30]) sagte Frau Wasser, als die Mondgroßmutter über die Wahl ihrer Enkelin heftig erzürnt war. Und als der Mond ihm seine Tochter übergibt, sagt er zu Damon: „Du hast mir gedient wie Jacob dem Laban, ich gebe dir meine Tochter, doch frage sie, wer sie ist, und wenn sie sich von dir entfernt, wolle nie wissen, wo sie hin ist“[31]). Damon geht leichten Herzens auf die Bedingung ein. Eine Zeitlang ist das Glück vollkommen, bis sich der Verführer ihm naht in Gestalt des Affen Trismegistus, eines ehemaligen Spionen des Cisio Janus bei dem Forstjunker Picus, der mit im Bund ist, Damon und sein Geschlecht ins Verderben zu bringen. Er regt in dem Schäfer die Neugierde auf, zu erforschen, was die Frau Mondenschein in ihrer Abwesenheit tut. Damit Damon die Möglichkeit hat, die in ihm aufgeweckte Neugierde zu befriedigen, schenkt er ihm einen Erdspiegel. Damon erliegt der Versuchung. Nach Hause gekommen, hat er nichts Eiligeres zu tun, als in den Spiegel zu sehn, um seine Frau zu belauschen. Die Strafe folgt dem Treubruch auf dem Fuße. „Ich scheide ewig von dir, treuloser Damon! gehe hin zur Erde, dein Bart halte dich dort fest, bis ich ihn dir wieder löse“[32]).

In dieser Erzählung versinnbildlicht Brentano den biblischen Bericht von der Verführung. Trismegistus verkörpert die Schlange im Paradies, wie sie macht er auf die Bedingung aufmerksam, an die das Glück Damons gebunden ist. Bis dahin hatte die Bedingung niemand bekümmert, aber nun wird die einmal geweckte Neugierde unerträglich und fordert Befriedigung um jeden Preis. Das verbotene Essen vom Baum der Erkenntnis ersetzt das Märchen durch die verbotene Frage nach der Herkunft[33]). Damon und Frau Mondenschein verkörpern die ersten Menschen im Paradies. „So lebten wir glücklich“[34]), sagt Frau Mor-

denschein von jener Zeit. Der Mensch läßt sich durch die Verlockungen des Versuchers betören. Er erliegt der Versuchung und fällt in Sünde. Das Glück ist verscherzt, der Mensch wird aus dem Paradies vertrieben, ihm wird die Erinnerung an seine Vollkommenheit und Seligkeit genommen, er wird zu einem mühseligen Leben auf der Erde verflucht. Damon wird dazu verdammt, in der Erde zu harren, bis er erlöst wird. Sein Bart ist durch den Tisch gewachsen und hält ihn fest.

Schon an Damons Söhnchen Johannes zeigt sich die durch den Geschlechterfluch verderbte Art.

„Tugend und Laster
Bringt seine Frucht;
Segen ist gesegnet,
Fluch ist geflucht“[35]).

Das Kind hat eine ungemein große Vorliebe für alles Glänzende, die die Eltern ängstigt, denn es erinnert sie an die Prophezeiung, die Cisio Janus aus den Sternen las:

„Ein Kind im Schäfermond geboren
Liebt Glanz und Stein herauszubohren;
Die Habsucht treibt es in den Grund,
Die Neugier bricht den edlen Bund!“[36])

Sobald der kleine Johannes alt genug dazu ist, streift er den ganzen Tag in den Bergwerken und Steinbrüchen der Umgebung herum. Auf einer seiner Streifereien findet er eine reizende Spielgefährtin: Edelsteinchen, das Töchterchen der Frau Erde. Er gewinnt sie lieb. Seine Eltern versuchen vergeblich, die Ehe mit Fräulein Edelstein zu hintertreiben. Der Grubenhansel führt sie als seine Frau heim, nicht ohne versprochen zu haben, ihr zu gestatten, daß sie jeweils den siebten Tag der Woche zu ihrer Mutter zurückkehren dürfe, ohne daß er forsche, was sie bei ihr verrichte. Aber auch er erliegt wie sein Vater den Verlockungen des Affen Trismegistus, der ihn überredet, ihm in die Kammer der Frau Erde zu folgen, wo seine Gattin den Stein der Weisen bewacht, um den kostbaren Stein zu rauben. Er stellt ihm wie der Satan der Eva vor: „Sie muß alles herausgeben, und wir sind die Herren der Erde und leben ewig“[37]). Doch die Versprechungen des Bösen sind eitel. Das Unternehmen mißlingt. Wie die ersten Menschen sich nicht erhöhten, sondern unendlich erniedrigt wurden, so ergeht es dem Grubenhansel, die Herrlichkeit hat ein Ende. Ihm wird das Gedächtnis an seine glückliche Zeit als Fürst von Staarenberg genommen, er führt fortan ein armseliges Leben als Bergknappe. Den Grubenhansel hat sein böses Erbe, das von dem Geschlechterfluch herrührt, ins Verderben gebracht. Er erliegt der Neugierde, der Sucht nach Glanz, der Begierde nach Reichtum und Macht, zu der das Geschlecht verdammt worden war.

All seine Nachkommen erleiden das gleiche Geschick. Die Fürsten aus dem Hause Staarenberg verbinden sich durch mehrere Generationen hindurch nacheinander mit den Töchtern der Elemente, auf denen der Fluch der Mond-Großmutter ruht: „Wohlan! so mögen ihre Töchter, meine Damen! alle solche Mißheirathen thun; darum will ich den allmächtigen Jupiter bitten: ein Bergknappe, ein Vogelsteller, ein Kohlenbrenner, ein Müller mögen eure Nachkommen werden“[38]). Ein jeder muß bei der Ehe versprechen, nicht nach der Herkunft seiner Gattin zu forschen und ihr zu gestatten, ihn in jedem Monat einige Zeit zu verlassen, ohne sich darum zu kümmern, was sie in ihrer Abwesenheit treibt. Alle erliegen den Verführungen des Versuchers, der bald in der Gestalt des Affen Trismegistus, bald in der des Kuckucks oder eines verdrießlichen Schulmeisters erscheint, um sie dazu zu verleiten, ihren Schwur zu brechen. Allen wird zur Strafe das Gedächtnis an die Zeit ihrer Glückseligkeit genommen, und sie werden verdammt, als Vogelsteller, Kohlenbrenner und Müller ein bescheidenes Dasein im tiefen Wald zu führen.

Wie das Geschlecht der Fürsten von Staarenberg sich so als vergiftet erweist durch die bösen Eigenschaften, die ihm seit dem Erbfluch eigen sind, so ist das Menschengeschlecht durch die Erbsünde dem Bösen in erblicher Hörigkeit ergeben. Das Märchen schildert den Zustand des Menschen unter dem Alten Testament, wo das Böse das Gute zu ersticken drohte. Christi Opfertod hat dem Menschen noch nicht wie in den Romanzen vom Rosenkranz die freie Entscheidung zwischen Gut und Böse zurückgegeben, die Bande der Hölle sind noch nicht gelöst, das Licht hat noch nicht über die Finsternis triumphiert. Im Märchen fehlen die seelischen Kämpfe des Menschen, sowie der Kampf zwischen den beiden überirdischen Mächten. Der Mensch erliegt der Verderbtheit seiner Natur.

Im Märchen schildert Brentano das Leben, das die Fürsten von Staarenberg nach ihrem Treubruch führen in seiner ganzen tragischen Erbärmlichkeit. Uralte Männlein leben und betragen sich wie Kinder. Sie wissen nichts von einem tieferen Sinn ihres Lebens, nichts davon, daß dies Leben die Strafe für schwere Schuld ist, die ihr Ahnherr und sie immer wieder neu auf sich luden. Sie leben in ihrer Armseligkeit ein langes, mühevolles Leben vergnügt dahin, sie nehmen sich und dies elende Leben wichtig, so wichtig, daß es ihr Denken ausfüllt und der einzige Inhalt ihrer Tage ist. Das erschütternde Mißverhältnis im Leben des Menschen auf der Erde stellt der Dichter uns im Sinnbild vor Augen. Das einzige, was der Sorge wert wäre, und ihrem Leben einen Sinn geben könnte, ihre schwere Schuld zu sühnen, haben sie vergessen. All ihr Denken und Trachten ist auf nichtige, läppische Dinge gerichtet.

Die Lösung des Geschlechterfluchs erfolgt, als der Star Hans sich

freiwillig den Tod gibt. Dieser freiwillige Opfertod erinnert an die christliche Erlösung von dem Erbfluch[39]).

In den Romanzen vom Rosenkranz wie im Märchen vom Hause Staarenberg und den Ahnen Radlaufs symbolisiert der Geschlechterfluch den christlichen Erbfluch. Es gefiel Brentano, in den Romanzen vom Rosenkranz ernst, verpflichtend und klar zu sagen, was er im Märchen verdeckte, verspielte und mit dem ganzen Reichtum seiner dichterischen Phantasie überschüttete.

3. Kapitel.

Die Kunst als Versuchung.

In dem Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia und in den Romanzen vom Rosenkranz verleiht Brentano seinem Verhältnis zur Kunst symbolisch Ausdruck. Er erfindet Kunstfigur und Kunstphantom als Symbol für die Kunst.

Im Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia erzählt Brentano:

Gackeleia darf ihr Leben lang keine Puppe haben wie andere Kinder zur Strafe dafür, daß sie den Tod von Hinkels Küchlein verschuldete und ihre Schuld von sich abzuwälzen suchte. Doch Gackeleia spielt so gern, ach so gern mit Puppen. Nichts fehlt zu ihrem Glück in dem prächtigen Schloß als eben eine Puppe. Da naht sich ihr der Versucher in Gestalt eines alten Mannes, der eine Puppe vor Gackeleia tanzen läßt. Als Gackeleia die zierliche, tanzende Puppe sieht, wird die Begierde in dem kleinen Mädchen schier unüberwindlich. Nur einen Augenblick möchte es die Puppe mal haben. Der arme alte Mann entschuldigt sich, nein, das hat er nicht gewußt, daß ihm jemand zusah, er hat nur ausprobieren wollen, ob die Puppe auf der Reise nicht verdorben sei. In den Garten zu Gackeleia darf die Puppe nicht, das kann nicht sein. Doch plötzlich scheint dem Alten etwas einzufallen, und er fügt hinzu, wenn die Kleine ihm einen Gefallen tun wolle, werde er ihr das Püppchen schenken. Gackeleias Augen leuchten auf, die wunderschöne Puppe will ihr der gute Mann schenken? Aber dann schüttelt sie betrübt das Köpfchen, sie darf ja keine Puppe haben. Der Alte tröstet sie, dies Püppchen dürfe sie schon haben, denn das sei gar keine Puppe, sondern eine Kunstfigur. Gackeleias Bedenken sind bald verflogen. Sie verspricht, dem Vater den Ring Salomonis nach Tisch, wenn er schläft, heimlich wegzunehmen und ihn hierher zu bringen, dafür soll sie die Puppe bekommen. Der Alte will nur einen Augenblick hineinsehen, um seinen Kummer zu vergessen und wieder fröhlich zu werden. Dann darf Gackeleia dem Vater den Ring wiederbringen, ehe er aufwacht, und keiner wird ihren Ungehorsam merken. Gackeleia läßt sich leicht verleiten. Sie bringt den Ring und nimmt dafür die Puppe in Empfang. Durch Gackeleias Spielsucht ist der Plan der drei bösen Alten gelungen. Im Besitz des Ringes Salomonis - Gackeleia bekam einen gefälschten Ring zurück — nehmen sie Rache an dem Raugrafen Gockel und wünschen ihn und seine Familie ins Elend.

Von dem Märchen Gockel, Hinkel und Gackeleia liegen uns zwei Fassungen vor[1]), die durch fast zwanzig Jahre und tiefgreifende seelische Erschütterungen des Dichters getrennt sind[2]). Die zweite Fassung

ist eine Überarbeitung aus den dreißiger Jahren von dem sehr viel knapperen ursprünglichen Märchen. Brentano erweiterte das Märchen nicht nur um mehr als die Hälfte, sondern verknüpfte es überdies mit dem Tagebuch der Ahnfrau. In der zweiten Fassung macht Brentano den Versuch, den religiösen Grund der Symbolik deutlicher herauszuarbeiten, welchem Zweck auch das Tagebuch der Ahnfrau dient. Zwischen den beiden Fassungen des Märchens liegt das immer innigere Verwachsen mit katholischen Denk- und Lebensformen. Die 1817 vollzogene Rückkehr in den Schoß der katholischen Kirche und die damit in innerem Zusammenhang stehende Abkehr von aller weltlichen Kunstäußerung spiegelt sich als die einschneidendste Wende im Seelenleben Brentanos bereits in der ersten Fassung. Der späteren Fassung bleibt nur, die Absage an die Kunst deutlicher zu machen. Die Kunst wird betonter als verboten und gefährlich, als verführerisch und böse hingestellt. Sie wird als Mittel in der Hand Satans sichtbar, den Menschen von seinem guten Weg abzuziehn und ihn in immer tieferen Zusammenhang mit dem Bösen zu bringen.

Eine Gegenüberstellung der beiden Fassungen verdeutlicht am besten, worin sie sich unterscheiden. Ein kleines Stück, das für die Änderungen der zweiten Fassung besonders charakteristisch ist, sei herausgegriffen:

1. Fassung

„Ach" sagte Gackeleia „wie allerliebst sind die Kleider! Lieber alter Mann, leihe mir doch die Puppe einen Augenblick, daß ich sie nur einmal recht betrachte". Der Alte aber sagte: „Kind! das kann ich nicht; gib mir die Kleider wieder, ich muß machen, daß ich in meine Herberge komme. Willst du mir aber einen Gefallen tun, so sollst du die Puppe und alle die Kleider von mir zum Geschenke erhalten." — „Ach, ich darf keine haben" sagte Gackeleia ‚und hätte diese doch so gerne". Da erwiderte der Alte: „diese darfst du haben, denn es ist keine Puppe, sondern eine Kunstfigur mit einem Uhrwerk im Leibe, und wenn ich das aufziehe, läuft sie wie ein lebendiger Mensch eine halbe Stunde allein herum. Schau nur her"[3]).

2. Fassung

Nun drehte der wunderliche Alte seinen Schellenschirm wieder klingend im Kreis und machte ihn dann plötzlich vor den Augen Gackeleias zu, der das Herz flog vor Begierde nach der Puppe und all den schönen Kleinigkeiten.

„Ach die Puppe, die Puppe, ach die schönen Kleider" sagte sie einmal über das andremal, „ach dürfte ich sie nur ein bißchen haben, nur ein bißchen! bitte, bitte, bitte!"

„Halten Sie ein, Comteßchen", sagte der Alte, „halten Sie ein, es wird mir so rührend, das Herz läuft mir aus; ich kann das Lamentieren nicht hören von einem so artigen Frauenzimmerchen; wollen Sie mir eine kleine Freundschaft erweisen, nur ein bißchen, ein bißchen, so sollen Sie die Puppe und schönen Kleidchen

2. Fassung

haben für immer, für immer!

Bitte, bitte, bitte!“

„Die Puppe haben?“ sagte Gackeleia mit großem Schmerz und rang die Händchen, „ach, edler Mann! Gackeleia darf keine Puppe haben, nie, nie! Gackeleia hat Schurrimurri zu Gallina geführt, Gallina ward erwürgt und Gackeleia ward verurtheilt, nie, nie eine Puppe haben zu dürfen — ach und ich hätte die so gern! Ach nur ein bißchen, ein bißchen, bitte, bitte!“

Während Gackeleia so wehklagte, machte der Alte den Schirm bald halb auf, bald wieder zu, sodaß alle die schönen Kleidchen immer vor den Augen des Kindes herumflatterten und sagte dann: „Ein grausam Urtheil, ein hartes Wort, da müßte sich ein Stein erbarmen, wider die Natur, wider die Menschheit, wider alle Sinnlichkeit für religiöse Gefühle! ein Kind, ein so schönes, liebes Comteßchen soll keine Puppe haben? — Hat doch jed' Hündchen sein Knöchelchen, hat doch jed' Kätzchen sein Mäuschen, womit es spielt!“ — „Schweig still, schweig still“ sagte Gackeleia, „sag' nichts von den Kätzchen, ach die Kätzchen sind eben daran schuld, daß ich keine Puppe haben darf! — aber es geht nicht, ich hätte diese doch gar zu gern. ach nur ein bißchen, bitte, bitte!“ — Da fing Gackeleia an zu weinen und der gefühlvolle Alte, der unter einem rauhen Äußern ein zartes kindliches Herz im Busen zu tragen hatte, weinte oder ich müßte mich sehr irren, mit.

2. Fassung

„Comteßchen“ sagte er „ich halte das Mitleid nicht länger aus, mir wird wie der große Dichter in der Poesie sagt:

„Liebes Kind! was soll mir das?
Wein nicht so, du wirst ganz naß,
Ich muß lachend dir gestehn,
Gleich werd ich dich trocken sehn'.“

„Comteßchen, wischen Sie sich die Augen, putzen Sie sich die Augen, putzen Sie sich das Näschen an die Schürze, aber von der innern Seite, damit man's nicht sieht; Heimlichkeit, Verborgenheit, sitzt ganz still und kommt doch weit. Jetzt geben Sie acht, verbietet uns der Herr Doktor das Bier, so trinken wir Gerstensaft, die Äpfel, essen wir süße Pomeranzen, das Brod, essen wir Kuchen — verstehn Sie, Comteßchen, jed Ding will seine Sach' haben, man muß dem Beil einen Stiel suchen und dem Kind ein Püppchen.“

„Ach! ich darf aber keine haben“, jammerte Gackeleia, gewiß, gewiß, ich darf keine Puppe haben!“ —

„Ganz gut“, sagte der Alte, „beileibe nicht, Gehorsam muß seyn“, aber können das Comteßchen lesen? Schauen Sie da oben auf die Inschrift über meinem chinesischen Sonnenschirm, was steht da geschrieben? denn man muß immer sehen, was geschrieben steht.“ Da fing Gackeleia an zu buchstabieren: k.e.i.kei, n.e.ne, keine usw. — keine Puppe, sondern nur eine schöne Kunstfigur — und sie guckte den Mann und

2. Fassung.

dann wieder die Puppe in seinem Gürtel mit großen Augen an und sprach: „Wie, das wäre keine Puppe? keine Puppe?“

Nun nahm der Alte die Puppe aus seinem Gürtel in seine Hand und sagte:

„Mit Verstand sind wir erschaffen,
Menschen haben nicht, wie Affen.
Alles nur gleich nachzumachen;
Zu begründen sind die Sachen.
Und so werd' ich auch beweisen.
Daß dies nicht kann Puppe heißen,
Daß Comteßchen ohne List,
Sie darf haben, denn es ist
Keine Puppe, sondern nur
Eine schöne Kunstfigur,
Nach der Schnur und nach der Uhr
Und ein Mäuschen von Natur“[4]).

Auch die Zähmung des Mäuschens erweist, in welcher Absicht Brentano überarbeitete:

1. Fassung.

„Am Anfang rannte ich gegen Tische und Bänke; da er aber einmal sagte: „Wenn die kleine Maus nicht bald durch Hunger sich zähmen läßt, so werde ich sie der Katze vorwerfen“ kriegte ich eine solche Angst vor diesem Schicksal und that von nun an alles, was er wollte, immer in der Hoffnung, bei guter Gelegenheit zu entwischen, und die fand ich, wie du es weißt“[5]).

2. Fassung.

„Da ich aber aus Begierde zu entfliehen, in allen Ecken anstieß, ergriff er mich mit der Puppe und sagte mit einem widerlichen Zorn zu mir: „Ich muß andere Saiten mit dir aufspannen, höre Madame weiße Maus, wenn du mir so toll herumrennst, lasse ich dich hungern, daß du schwarz wirst, oder ich gebe dich der Katze, die soll dich besser tanzen lehren.“ — Vor dieser Drohung hatte ich einen solchen Respekt, daß ich mir vornahm, Alles zu thun, was der Alte nur wollte. Er sprach aber noch allerlei wunderliche Worte Abracadabra über ein Stückchen harten Kuchen, das er mich zu essen zwang, es muß das ein Zauberwerk gewesen seyn; denn nun mußte ich Alles

2. Fassung.

thun, was er nur wollte, bald laufen, bald hüpfen, bald so, bald so, wie er verlangte, und auf alle Namen, die er mir gab, hörte ich wie ein gut abgerichtetes Hündchen. — „Nun", sagte er zu den Andern, „reisen wir nach Gelnhausen, ich zeige die Puppe der kleinen Gackeleia und schwätze ihr leicht den Ring Gockels dafür ab; ich habe schon einen ähnlichen nachmachen lassen, und haben wir den Ring, so haben wir für nichts mehr zu sorgen"[6]). —

Die erste Fassung steht dem Volksmärchen weit näher als die zweite Fassung. Das frühe Gockelmärchen erzählt im Vergleich zu dem späteren schlicht und kindlich. Die zweite Fassung führt breit aus, was die erste kaum andeutet[7]): die Kunstfigur wird als Werk des Bösen und Verführerin zum Bösen im christlichen Sinn dargestellt. Dabei bemüht sich der Dichter um eine psychologische Deutung. Während die erste Fassung die Verführung Gackeleias einfach erzählt, ohne zu fragen, wie war es möglich, daß Gackeleia ungehorsam wurde, benötigt die späte Fassung eine breite teuflische Dialektik, um Gackeleias Bedenken zu besiegen. Das buchstäbliche Halten des Gebots, im Grunde eine Übertretung, preist der Alte wortreich an. Dadurch erreicht es der Dichter, den Alten eindeutiger als böse zu charakterisieren. Bei der Zähmung des Mäuschens wird aus eben dem Grund seine magische Vergewaltigung hinzuerfunden, auch wird ausdrücklich gesagt, die Kunstfigur sei in böser Absicht hergestellt. Die Klarheit leidet in der zweiten Fassung unter der ständigen Bemühung, den christlichen Grundgedanken recht greifbar zu machen. Die Zeichensprache wird durch ihre Überfülle von Anspielungen und Beziehungen verworren. Das späte Gockelmärchen ist in Gefahr zu ermüden und zu langweilen.

In beiden Fassungen des Märchens von Gockel, Hinkel und Gackeleia ist die Kunstfigur Symbol für die Kunst. Der Dichter schildert uns die Kunstfigur als Werk der bösen Petschierstecher, die im Märchen als große Naturphilosophen eingeführt werden. Während die erste Fassung die Juden nennt, verzichtet Brentano später darauf, seiner antisemitischen Einstellung direkten Ausdruck zu verleihen, statt dessen nennt er sie „alte Morgenländer, große Naturphilosophen und Kabbalisten". Doch ihr Gebaren ist in der zweiten Fassung vielleicht noch typischer jüdisch als in der ersten, selbst die jüdische Sprechweise ist an einigen Stellen nachgeahmt. Wie in den Romanzen vom Rosenkranz, so gewinnt auch im Gockelmärchen Brentanos tiefe Verachtung der zeit-

genössischen Philosophie ihren Ausdruck. Die naturphilosophischen Petschierstecher sind auch hier so eindeutig als böse gekennzeichnet, daß man unschwer in ihnen ein Symbol für den Satan erkennt. Von ihrer Naturphilosophie ist im Märchen nicht die Rede, doch offenbart sie sich in ihrem Werk, der Kunstfigur, als böse. Sie erfanden die kleine Kunstfigur zu bösem Zweck, um damit Gackeleia zum Ungehorsam zu verlocken. Die Kunstfigur ist etwas Zusammengesetztes. Durch das unter die Drahtpuppe gezwängte Mäuschen erhält sie Leben und gibt sich den Anschein, als sei sie ein lebendiges Wesen. Das Mäuschen ist unkenntlich gemacht worden, es trägt die verführerische Maske und die hübschen Kleider des Drahtpüppchens.

In der Kunstfigur als Werk der naturphilosophischen Petschierstecher stellt Brentano die Kunst symbolisch als Werk des Teufels dar. Der Teufel erfand sie, weil er wußte, wie empfänglich der Mensch für alle Sinnenfreude ist, wie bereit, sich von einem schönen, falschen Schein betrügen zu lassen. Er wußte, die Kunst wirkt wie ein süßes, berauschendes Gift, wer ihr verfällt, ist unwissentlich in das Böse verstrickt. Aber er wußte auch, daß der Mensch nur dem verfällt, dessen Zauber er erliegt. So verlieh er der Kunst eine bestrickende Maske. Er überhäufte sie mit Schönheit und stattete sie mit allem aus, was Entzücken zu erregen vermag. Die Juden gaben dem Mäuschen die schöne Maske einer Puppe und ließen es an nichts fehlen, was das Herz eines kleinen Mädchens erfreuen kann. Die Kunst bedarf der Verkleidung, um nicht abzustoßen, sondern verführen zu können. Es verbirgt sich etwas unter der schönen Hülle, das ihr nicht entspricht. Das innerste Wesen der Kunst macht ihre Bezogenheit zum Bösen offenbar, es ist dem Bösen pflichtig. Das Märchen nennt es das Mäuschen. Ohne die Maus wäre die Kunstfigur nichts als ein totes Drahtgestell, erst die Maus gibt ihr Leben. Sie ist der notwendige Träger der Drahtpuppe, erst durch sie wird sie zur verführerischen Kunstfigur. Das Mäuschen ist eine magisch vergewaltigte Seele, wie besonders die zweite Fassung des Gockelmärchens sehr deutlich macht. Es wehrt sich dagegen, dem Bösen dienstbar zu sein, aber es hilft ihm nichts. Eine Zeitlang muß es unter magischem Zwang den bösen Zwecken der listigen Naturjuden dienen, bis es durch Gackeleia erlöst wird und versuchen darf, das Unheil, das es anrichten half, wieder gut zu machen. Wie das Mäuschen so mag sich auch Brentano mit magischer Gewalt zum Dienst an der Kunst gezwungen gefühlt haben, wie die kleine Mäuseprinzessin hat der alte Dichter versucht wieder gut zu machen, was er im Dienst der Kunst gesündigt zu haben glaubte.

Die Kunstfigur hat im Märchen die Funktion zu verführen. Der Dichter zeigt an Gackeleia, wie die Kunst in ihrem Charme den Menschen mit unwiderstehlichem Zauber bestrickt und zu bösem Tun verlockt. Das Kind Gackeleia steht für den guten Menschen. Die kindliche Verführbarkeit ist sinnbildlich gemeint. Das Kind in seiner Unschuld

ist dem Verführer besonders leicht zugänglich, denn es kennt das Böse und seine Gefährlichkeit nicht. Dem Kind ist die teuflische Dialektik:

„Keine Puppe, sondern nur
Eine schöne Kunstfigur."

mit der der Alte sie zu überreden sucht, die Puppe trotz dem Verbot des Vaters zu nehmen, verwirrend. Gackeleia hatte ängstlich abgewehrt, als ihr der Alte die Puppe schenken wollte, ihr steht das Verbot des Vaters deutlich vor Augen. Aber bereitwillig nimmt sie schließlich die Puppe, als ihr der Jude wieder und wieder versichert, diese Puppe sei keine Puppe, sondern eine Kunstfigur. Mit dem einprägsamen Sprüchlein:

„Keine Puppe, sondern nur
Eine schöne Kunstfigur."

beschwichtigt Gackeleia ihr mahnendes Gewissen, und rechtfertigt ihren Ungehorsam, den sie sich kaum eingesteht. Dennoch weiß auch Gackeleia, daß sie etwas Böses tut, das verrät die Heimlichkeit, mit der sie den Ring entwendet und das Geheimhalten des Püppchens.

Die Kunst ist Idolatrie. Nur um leichter verführen zu können, verleugnet sie ihren wahren Namen. Dadurch führt sie den Menschen irre und erleichtert ihm die Übertretung des Gebots: Du sollst nicht andere Götter haben neben mir, vor sich zu rechtfertigen. Aber grade weil sich die Kunst nicht zu ihrem Götzentum bekennt, sondern es verschleiern will, ist sie gefährlicher als Götzen sonst. Sie gibt sich unschuldig, aber ihre schöne Maske ist falscher Schein und nur ein Mittel, es dem Menschen leicht zu machen, sich selbst zu betrügen. Wie Gackeleia das Herz klopft vor Begeisterung, als sie die allerliebste Puppe sieht und die Begierde in ihr aufflammt, sie zu besitzen, so weckt die Kunst alle schlafenden, geheimen Begierden im Menschen, so regt sie alle verbotene Lust auf, macht sie unerträglich und unüberwindlich. Die Kunst bezaubert und zieht einen in ihren Bann. Es ist Brentano ein Anliegen zu zeigen, daß der Mensch in der Kunst mit der Sphäre des Bösen in Berührung kommt. Ein Christ, der zwischen Gott und Welt scheidet, sieht sie in der Kunst verbunden und den Dualismus aufgehoben. Die Kunst vergeistigt den Stoff, sie vergöttlicht das Weltliche. Der Mensch ahnt zwar die Gefährlichkeit der Kunst und weiß, daß sie einem ihm verbotenen Bereich angehört, doch vermag er sich ihrem Zauber nicht zu verschließen. Er kann ihr nicht widerstehen, und nur zu gern schenkt er der Versicherung Glauben, sie sei nicht böse, sei keine Idolatrie, sondern nichts als eine erlaubte, unschuldige Freude. So glaubt auch Gackeleia lieber dem Juden als ihren eigenen Augen und ihrem warnenden Gewissen und überläßt sich der Freude an der Kunstfigur, wie sich der Mensch der Freude hingibt, die ihm die Kunst schenkt. Der Mensch könnte ohne sie nicht mehr glücklich sein. Im Vergleich mit ihr wird ihm alles andere schal und leer, das Leben verliert

ohne sie seinen Sinn, nur sie kann ihm ungeahnten Glanz verleihen, nur sie kann es leuchtend, strahlend, liebenswert machen. So kommt Gackeleia der herrlichste Garten öde vor, darf die Puppe nicht auf seinen Wegen tanzen. Neben der Puppe wird ihr alles andere Spielzeug zu nichts. Die Kunst vermag es, den Menschen dazu zu verführen, in ihr sein höchstes Gut zu sehen, sie zu seinem Gott zu machen und sein Leben in ihrem Dienst, in verbotenem Götzendienst zu vergeuden. Denn einmal im Bann der Kunst achtet der Mensch nicht, wie er um seinen kostbarsten Besitz betrogen wird, wie Gackeleia nicht merkt, daß ihr der Alte einen gefälschten Ring zurückgibt. Es gelingt dem Satan, den Menschen mit Hilfe der Kunst ganz elend zu machen, ihm alles zu nehmen, ihn jedermann zum Spott werden zu lassen. Gackeleia wird mit ihren Eltern in Lumpen aus Gelnhausen vertrieben, da sie für die Kunstfigur den kostbaren Ring hingab. Der Ring Salomonis versinnbildlicht den höchsten Besitz des Menschen, seine Seele und ihr ewiges Heil. Im Besitz des Rings[8]) lebt Gockel in vollkommenstem Glück, nach seinem Verlust ist er ins tiefste Elend zurückgestoßen, wie der Mensch, nachdem er sein Seelenheil durch seine Verbindung mit dem höllischen Reich verscherzt hat, in Ewigkeit verdammt ist. Wie der Jude durch die Kunstfigur zu seinem Ziel kam, so erreicht der Teufel mittels der Kunst am schnellsten und sichersten seine Zwecke mit dem Menschen. Es ist dem Menschen von Gott geboten, die Welt und ihre Lust zu fliehen und allein für das Heil seiner Seele Sorge zu tragen. Die Kunst lenkt ihn von diesem Weg ab und verlockt ihn, sich der Weltfreude hinzugeben und Gottes Geboten zuwiderzuhandeln.

Die kleine Kunstfigur des Märchens ist nicht nur Symbol für die Kunst, Brentano spielt in ihr an auf die Schauspielerin Marianne Jung, die spätere Frau von Willemer, Goethes Suleika, die er in seiner Jugend liebte. Gockel sagt von der kleinen Mäuseprinzessin einmal: „Es ist doch eine kuriose Theaterprinzessin, diese Sissi von Mandelbiß“[9]). Auf diesen Symbolgehalt weist der Dichter selbst in der „Herzlichen Zueignung“ wie spielend hin. Die „Herzliche Zueignung“, die er der erweiterten Fassung des Gockelmärchens voranschickte, war an eben jene Marianne Willemer, „das Großmütterchen“, gerichtet. Hier bittet er sie mit Anspielung auf die Kunstfigur: „Vor Allem aber zürne mir nicht, wenn Du das Meiste in diesem Mährchen als das Deine wieder erkennest; ach Großmütterchen! wo sollte ich dann alle die artigen Verkleidungen und sieben Sächelchen, die ganze Garderobe der Puppe — nein der nur allerschönsten Kunstfigur her haben, als aus dem reizenden Glasschränkchen in Deiner Stube?“[10]) Und er schließt: „. . . statt „Herzliche Zueignung“ lese überall „Herzliche Zuneigung“, mit welcher ich verharre bis ans Ende — keiner Puppe, sondern nur einer schönen Kunstfigur und eines theuersten Großmütterchens gehorsamer Enkel“[11]). In dieser Zueignung verrät der Dichter auch die Quelle des im Märchen so oft wiederkehrenden Reimes:

„Keine Puppe, sondern nur
Eine schöne Kunstfigur.“,

wenn er dem Großmütterchen erzählt, wie ihn die Frau Rath Goethe einmal mit in das schönste Spektakel genommen, das je in Vadutz aufs Tapet gekommen. „Ich gieng mit und ich sah etwas ganz Allerliebstes, nehmlich, ein kleiner Harlekin kroch aus einem Ei und machte die zierlichsten Sprünge. „Nicht wahr“ sprach sie „das thut seinen Effekt?“ — Ich bejahte es, und schrieb nachher ein paar tausend ernsthafter Verse über diese Begebenheit, die du auch kennst. — (Brentano spielt hier auf die Romanzen vom Rosenkranz an.) „Nu“, sagte sie „ist Ihm das nicht eine saubere Bescherung?“ — „Allerdings“, erwiderte ich, „aber sie ist mir nicht beschert, mir gebührt ein Steckenpferd, keine Puppe.“ Da sprach die Frau Rath: „erstens ist es auch keine Puppe, sondern nur eine schöne Kunstfigur, und wenn Er dann so gewiß meint, daß sie Ihm nicht gebühre, so hüte Er sich vor allen Kunstfiguren, denn sie sollen Ihm als Ruthen beschert werden, das prophezeihe ich Ihm“[12]). Diese Prophezeiung, die der Dichter der Frau Rat Goethe in den Mund legte, hat sich wohl in seinem Leben bewahrheitet. Kunst und Liebe wurden Brentano als Ruten beschert. Durch die Beziehung auf Marianne Jung erscheint in der Kunstfigur nicht nur die Kunst versinnbildlicht, sondern auch die Liebe. Die Liebe wie die Kunst erschienen Brentano verboten und doch so verlockend. Er konnte nicht von ihnen lassen, denn der Zauber, den sie auf ihn ausübten, war stärker als er. Aber er empfand es als schweren Fluch, daß er an ihnen zerbrechen mußte. Er verzweifelte daran, daß für ihn auf den schönsten menschlichen Betätigungen ein Fluch ruhte. Mit blutendem Herzen entsagte der alternde Dichter der Kunst und der Liebe, an denen er zu Grunde gegangen war, indem er sie in dem Symbol der Kunstfigur als böse hinstellte.

In den Romanzen vom Rosenkranz entspricht der Kunstfigur die von Moles wiederbelebte Biondette, die sich selber ein „gezwirntes Kunstphantom“[13]) nennt.

Apo gelang es nicht, Biondette ins Leben zurückzurufen, da ihn ihr Bußgürtel an der magischen Wiederbelebung hinderte. Während er auf der Suche nach dem Schlüssel ist — selbst Springwurz versagte dem Gürtel gegenüber —, gelingt es seinem Schüler, dem Dämon Moles, Biondette mit Hilfe seiner teuflischen Künste zum Leben zu erwecken. Ein von ihm hervorgebrachter Höllensproß ergreift Besitz von der Leiche, die von seinem Willen geleitet, ein gespensterhaftes Scheindasein führt:

„Moles, Moles, treib es weiter;
Bett dich wie des Menschen Sohn!

Sieh einmal zum Zeitvertreibe,
Wie sich's in der Jungfrau wohnt,

Und dem mürr'schen Apo bleibe
Doch der Pudel, der ihm frohnt!

Und der Geist, der stets entzweite,
Treibet einen Höllensproß
Und von seinem Stamm befreite
Sich der Zweig und reißt sich los.

Und sie machen Höflichkeiten,
Wer das Weib besitzen soll,
Ja beginnen schier zu streiten;
Also ist der Teufel toll.

„Vater bin ich", schreit der Eine,
„Mir gebührt des Lebens Thron!"
„Nein, das Fleisch, es ist das meine",
Spricht der Andre, „ich bin Sohn".

„Weh, es fehlt uns nur am Geiste!
Wäre der uns nicht entflohn,
Daß er uns Entscheidung leiste,
Dann wär uns geholfen schon."

Einig sind Dreieinigkeiten:
Vater wird durch Geist zum Sohn;
Zweie sind Zweideutigkeiten;
Zote nur gebiert der Hohn."

„Wechseln wollen wir zuzeiten",
Spricht der Hohn nun zu dem Spott;
Denn das Leiden wie das Streiten
Treiben beide wir gen Gott."

Und der Spott dringt in die Leiche,
Und es hilft ihm frech der Hohn,
Daß er in die Wunde schleiche,
Der Biondettens Geist entflohn.

. . . . . .

Doch nun richtet sich die Leiche
Auf und nicket mit dem Kopf.
Als sie ihm die Hand will reichen
Bebet Apo wie ein Tropf." (17, 62—72)

Wenn wir schon im Märchen in der Herstellung der Kunstfigur durch die bösen Naturjuden die Kunst als Werk des Bösen begriffen, so ist in den Romanzen vom Rosenkranz gemäß ihrer ernsten und klareren Symbolik der Ursprung der Kunst fraglos als böse anschaulich gemacht. Das Kunstphantom verdankt seine Existenz dem Teufel

Moles, der in lästerlicher Spielerei Gott nachäfft, um Apo in dem Kunstphantom die Erfüllung seiner sinnlichen Begierden zu gewähren, um ihn dadurch noch fester mit den höllischen Mächten zu verknüpfen. Wie das Kunstphantom seine Entstehung einer Laune des Dämons Moles verdankt, so hat auch die Kunst ihr Dasein einem Einfall des Satans zu danken. Die Kunst ist hier als durchaus widergöttlich gesehen. Sie steht im Dienst des Bösen und ist mit allen Folgerungen als dem gegengöttlichen Reich hörig gedacht.

In dem Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia war das innerste Wesen der Kunst Mäuschen benannt worden. Während es dort nicht ohne weiteres möglich war, das innerste Wesen der Kunstfigur als böse zu erkennen, ist es in den Romanzen vom Rosenkranz völlig eindeutig als teuflisch gebrandmarkt. Ein Sproß des Dämons Moles belebt das Kunstphantom, ohne ihn wäre es nichts als die Leiche Biondettens. Das Kunstphantom wird von dem Willen des Dämons, der in ihm sitzt, geleitet. Es gebärdet sich diesem seinem innersten Wesen nach frech und gemein. Es fällt ihm schwer, nach außen seiner Maske gemäß unschuldig zu scheinen. Der verdorbene Grund seines Wesens will ans Licht, das teuflische Innere läßt sich nicht geheim halten:

„Älia Lälia Crispis schreiet
Mit verruchtem gift'gen Ton,
Und Biondettens Kehl' entweihet
Eines frechen Liedes Hohn.

Dies gefällt nicht ganz dem Meister
Und er spricht: 'Verschon' mein Ohr!'
Mit Biondettens Stimme heißt er
Singen sie das Hochzeitschor.

'Denn du sollst Biondette scheinen.
Die zum Freunde mich erkor,
Und die Stadt soll sie beweinen,
Daß sie sich an mich verlor.'

Und die Jungfrau spricht: 'So sei es!
Lieb ich gleich nicht diesen Ton,
Freut sich gleich des frechen Schreies
Mehr ein freier Musensohn.

Lieb ich lügend doch zu gleißen,
Und zweideutig will ich Gott
Dir in schiefen Weisen preisen,
Dir zum Lobe, ihm zum Spott." (17, 113—15; 17—18)

Die Kunst liebt es, wie das Kunstphantom lügnerisch zu gleißen. Sie leiht ihre Wirkungskraft vom Satan. Er scheint durch alle Kunst-

erscheinung schlecht verhüllt durch eine unschuldige Maske, hindurch. Die Wirkung der Kunst auf den Menschen ist ihrem satanischen Wesenskern nach verheerend. Diese versinnbildlichen die Rosenkranzromanzen, indem sie von der Wirkung des gezwirnten Kunstphantoms auf das Volk erzählen:

„Und mit bangem Finger zeiget
Jeder Vater sie dem Sohn.
Und von Mund zu Munde streichet:
„Sahst du heut Biondetten schon?"

Alle, die sie einst beneidet,
Weil sie kunstreich, schön und fromm
Glauben, wo sie hin nur schreitet,
Daß die ird'sche Venus komm!" (17, 145—46)

„Und ein wunderbar Entsetzen
Bricht durch alle, die sie sahn
So, mit frechem Zuchtverletzen
Sich der frommen Leiche nahn.

Doch will keiner sie ergreifen
Weil sie so satanisch gleißet,
Und wo ihre Augen schweifen,
Alle Sinnen sie entreißet." (20, 160; 162)

Wie sich das Volk empört, wo Apo mit dem Kunstphantom erscheint, so stiftet die Kunst Verwirrung und Unheil, wo ihr ein Einwirken auf den Menschen gestattet wird. Die Verwirrung wird durch die unschuldige Erscheinungsform erhöht, die doch die Zugehörigkeit zum satanischen Reich nicht völlig verdecken kann. Das innerste Wesen verleugnet sich nie ganz, das Teuflische der Kunst bricht immer wieder durch.

Auch den Romanzen vom Rosenkranz fehlt die Bezogenheit des Kunstphantoms auf Marianne von Willemer nicht. Biondette, wie Marianne Jung eine verehrte Schauspielerin, leiht der äußeren Erscheinung des Kunstphantoms der Rosenkranzromanzen ihre Züge. Das Kunstphantom ist Biondettens besessene Leiche. Wie Marianne Jung entsagte auch Biondette der Schauspielkunst. Ihre Absage ans Theater drückt sich in dem schönen Lied aus:

„Lebet wohl, ihr falschen Farben,
Eitler Thränen Regenbogen,
Sterne, die mit falschem Glanze
Dienten einem Flittermonde!" (8, 90)

Schon hier verdächtigt Brentano die Kunst. Sie ist ihm weltliche Eitelkeit, Flitter und Tand. Ihr zu dienen, heißt ihm, das Leben vertun,

das dem Menschen gegeben wurde, damit er es im Dienste Gottes verbringe. Schon hier sieht der Dichter in der Kunst die falsche Gleißnerin, die den Menschen davon abhält, seinen Frieden in Gott zu suchen. Die Absage ans Theater ist aus dem Leben von Marianne von Willemer übernommen, jedoch nicht ohne symbolische Umdeutung. Die Schauspielerin Marianne Jung war im Winter 1798 nach Frankfurt gekommen. Da sie eben erst vierzehn Jahre alt geworden war, trat sie in bescheidenen Rollen auf und gehörte daneben dem Ballett an. Durch ihre Anmut, ihre Begabung für das Spiel und ihre schöne Singstimme erregte sie Aufsehen und gewann viele Freunde und Gönner. Zu diesen gehörte der Bankier Willemer, der die liebreizende Schauspielerin im Frühjahr 1800 als Pflegetochter in sein Haus nahm. Vierzehn Jahre später heiratete er Marianne. Die symbolische Bedeutung von Biondettens Absage ans Theater in den Romanzen vom Rosenkranz entspringt Brentanos Stellung zur Kunst. Die Kunst ist Biondette hinderlich auf ihrem guten Weg. Die Absage an die Kust ist gleichzeitig eine Absage an die Welt und ein Jasagen zu Gottes Forderung, ganz ihm zu gehören, und nur zu seiner Ehre zu leben. Wie Biondette, so sagt der Dichter einige Jahre später ebenfalls der Kunst ab, um fortan allein Gott zu dienen.

Auch im Kunstphantom der Rosenkranzromanzen hat nicht nur die weltliche trügerische Kunst, sondern auch sinnliche Liebe ihre symbolische Gestaltung gefunden. Das geht aus der Beziehung hervor, in der das Kunstphantom zu Biondette steht. Apo trieb allein die Begierde, Biondette dennoch zu besitzen, an, sie ins Leben zurückzurufen. Das Kunstphantom schuf Moles nur, um Apo in sinnlichen Genuß zu verstricken. Es ist nicht mehr Biondette, es leiht von ihr nur den unschuldigen Schein, sein Wesen dankt es römischen Buhlerinnen:

„Vor der Welt nach alter Weise,
Nenne mich Biondette noch;
Älia Lälia Crispis heiße
Mich in Traulichkeiten doch.

Denn in mir von diesen Dreien
Brennet der gedrillte Docht,
Um die einst in Buhlereien
Mancher römsche Bürger focht.

„Ja, ich bin von diesen Dreien
Das gezwirnte Kunstphantom,
Und wie sie will ich nicht schreien,
Küssest du gleich wie ganz Rom.“ (17, 105—107)

Das Dasein des Kunstphantoms ist zu sinnlicher Lust vorbestimmt:

„Lüstern die besessne Leiche
Küsset nun der alte Thor;

Moles spielet auf der Geige
Ein vermaledeites Chor.

Und in buhlerischem Eifer
Tanzet, wie der trunkne Loth,
Mit der Braut er einen Schleifer
In fatalem Teufelstrott." (17, 111—112)

Die Kunst steht in Beziehung zur Sinnlichkeit. Sie regt sie auf und weckt und fördert alle Sinnenlust.

In der Kunstfigur des Märchens und dem Kunstphantom der Romanzen vom Rosenkranz konnte nur ein Dichter, der an der Kunst irre geworden war, die Kunst symbolisieren. Kunstfigur und Kunstphantom als Symbol für die Kunst verraten uns: Brentano hat aufgehört, in der Kunst das Offenbarwerden des Wahren, Guten, Schönen zu sehen, er hat den Glauben an die Kunst verloren, sie ist ihm fragwürdig geworden. Der Dichter steht der Kunst skeptisch und zweifelnd gegenüber. Er ist nicht mehr im Bann der Kunst. Als Entzauberter und Wissender zeigt er uns in diesen Symbolen die Kunst, wie er sie an sich erfuhr: als schöne Verführerin zum Bösen, als eine Erfindung und ein Werkzeug des Satans. Die Gefährlichkeit der Kunst muß Brentano ein tiefes seelisches Erlebnis gewesen sein. Wir können nur ahnen, aus welchem Abgrund der Enttäuschung und Verzweiflung diese symbolischen Gestalten emporgestiegen sind. Die Kunst kam für Brentano nicht mehr in Betracht, es sei denn als Versuchung, ihn von dem allein als wahr erkannten Weg abzulenken. „Und so muß denn auch jeder Kunstspiegel ein Spiegel der Finsterniß sein, der Anderes spiegelt als den Weg, das Licht und die Wahrheit. Alles aber was dies nicht ist, was ableitet, hinhält, verlockt von ihm hinweg, in der Kunst wie im ganzen Leben, sei fern von mir ... denn es ist des Teufels Versuchung"[14]). Da Brentano die Kunst als der widergöttlichen Sphäre angehörig erlebt, wird sie ihm zur Sünde, und so entsagt er ihr. Die Kunst in einer bösen Kunstfigur und in einem teuflischen Kunstphantom zu versinnbildlichen, bedeutet die Absage des Dichters an die Kunst, die er in der Dichtung vorwegnimmt, aber bereits einige Jahre später in seinem Leben offenbar werden läßt. Denn die Kunst ist für den Künstler die Möglichkeit, Gott zu entbehren.

1817 legte Brentano die Generalbeichte ab und aus seiner tiefen Ratlosigkeit heraus fand er in die Geborgenheit des katholischen Glaubens, in dem er wurzelte und den er nie ganz verleugnet hatte, zurück. Damit waren für den Dichter alle andern Erlösungsmöglichkeiten hinfällig geworden. Die Kunst hörte auf, das Mittel zu sein, seine Seele zu entgiften. Sie scheint ihm eine Erfindung des Satans, um den Menschen in die Sphäre des Widergöttlichen hineinzunehmen und die Trennung von Menschen und Gott endgültig zu machen. Brentano bereut schmerzlich, sein Leben so lange im Dienst der Kunst vertan zu haben.

Er verleugnet von nun ab sein Dichtertum. Seine Dichtungen erscheinen ihm rückblickend wertlos, ja schädlich, sind sie doch voll wirrer Gefühle, an die er sich nur ungern erinnert. Was er durch sie hatte ausdrücken wollen, hatte sich in seiner Hand nicht geballt, was er aber in ihnen ausgedrückt hatte, dessen schämte er sich als Zeichen der Verwirrung seiner Seele. „Es ist nie etwas von mir gedruckt worden, dem ich volle Anerkennung gebe; Alles erschien mir in verwirrter Stimmung entrissen. Ich habe die Gabe, nicht auszusprechen, was ich fühle, und die Tugend nicht richtig zu fühlen“[15]).

Brentano möchte das Gespenst der Vergeblichkeit seines Lebens, das ihn aus seinen Dichtungen angrinst, verjagen. Er möchte die Fülle quälender Erinnerungen, die ihm daraus aufsteigen und ihm Angst machen, zum Schweigen bringen. „Ich habe keinen Zusammenhang mehr mit diesen Dingen, als das tragische Gefühl aller Vergeblichkeit und eine leise Beschämung“[16]). Brentano hätte sich am liebsten von seiner dichterischen Begnadung losgesagt oder doch zum mindesten sein dichterisches Werk wieder vernichtet. „Sünden der Langweile“ nennt er seine Dichtungen und von den Romanzen vom Rosenkranz spricht er gar als von den „geschminkten, duftenden Toilettensünden unchristlicher Jugend“[17]). Er macht den Versuch, diese „Jugendsünden“ zu vergessen und andere sie vergessen zu machen, er wünscht, daß seine Dichtungen totgeschwiegen werden. An seinen treuen Freund Böhmer, den er einmal den „rechtschaffenen, pflichttreuen Vormünder seiner armen, verlorenen Findlingspoesie“[18]) nennt, weil er sich die größte Mühe gibt, ihn zu der Herausgabe seiner Werke zu veranlassen, schreibt er: „Sie können mir überhaupt keine größere Liebe thun, als alle Spuren meines früheren Daseins, wo Sie können, aus Schonung und Erbarmen zu verwischen, nicht viel von mir zu reden, mich nach allen Kräften zu vergessen; denn ich Ärmster habe kein Gedächtnis, das nicht meine Schuld und Schmach aufdeckte. Haben Sie Augenblicke, da Sie nicht länger die Armuth, Thorheit, Heuchelei, Lüge, das große intrigante Verderben alles menschlichen Treibens ertragen können, und gewinnt das niederziehende Gegengewicht aller Erhebung zu Gott seine abgründliche Schwere, sodaß Ihre Augen einsam zum Lichte steigen, und ein Kreuz finden, und haben Sie dann Mitleid mit dem Erlöser: so gedenken Sie auch meiner vor ihm, daß der Schatten seines Kreuzes auf mich falle, wenn die Sonne untergeht, wie auf den guten Schächer — ach, wäre ich der gute Schächer! Möge Gott uns bewahren vor aller Freundschaft, Verbindung, Mittheilung, Zusammenwirkung, außer um Jesu Christi willen, denn Alles, außer in ihm, säet in die Zerstreuung, Zerstreuung in die ewige Feindschaft, in den Tod. Sie haben aus einem weltlich-freundschaftlichen Irrthum mich betrübt, daß Sie ein Buch von mir wiedergelesen haben, dessen Name ich nicht einmal aussprechen mag, aus Furcht zur Salzsäule zu werden. O, thun Sie dergleichen nie wieder. Es ist grausam, das Costüm und die Phy-

siognomie und die Wege der Gespenster, die aus der ungetilgten Schuld eines finsteren Lebens noch umwandeln, zu Untersuchungen historischer oder kunstrichterlicher Art über das innere Wesen ihrer Schuld zu beobachten, denn die Schuld derselben wird dadurch gemehrt. So Sie die Sünden Ihres Freundes durch eigene Entsagung und Reinigung nicht sühnen können, so rotten Sie doch wenigstens die Fortpflanzung derselben durch Vergessen und Abwenden von denselben, in sich und Anderen aus“[19]). Ein Dichter, der in ein solches Verhältnis zu seinem Werk geraten ist, kann keine Veröffentlichung seiner Werke wünschen. War Brentanos Dichtertum von jeher ausgesprochen unliterarisch — er hatte seine Liede zur Laute gesungen, wie sie ihm der Augenblick schenkte, seine Märchen Kindern erzählt, die er liebte, und wer immer ihn sonst darum bat — so hatte er im Alter eine fast krankhafte Scheu vor aller Öffentlichkeit. „Man wird doch nicht daran denken, den verrückten Godwi, oder die Viktoria wieder zu drucken, oder mir gar zuzumuthen, das Zeug alles wieder von Neuem durchzusündigen? Mir stehen die Haare zu Berg, wenn ich an alle das Zeug denke, das von nichts, als dem Gifte der Zeit besudelt ist!“[20]) Und ein andermal schreibt er: „Ich habe zu wenig eine öffentliche Basis, als daß ich eine Flora veröffentlichen könnte; ich zittere vor dem Gedanken der Öffentlichkeit und des Geschwätzes darüber. Ach! allzu viel Ehre, und mit der inneren Beschämung schon mehr als genug! Zürnen Sie mir nicht, lieber Herzensfreund, aber ich habe eine krankhafte Angst vor aller Öffentlichkeit. Es ist eine solche Vortrefflichkeit in der Poesie eingerissen, daß ich mich schäme, mit meinen Hobelspänen hervorzutreten; man wird sie anzünden und mich auslachen. Niemand wird eine Freude daran haben, Niemand mich daraus kennen und die Freunde werden achselzuckend sagen: Wir glaubten, es sei mehr an seiner Poesie!“[21]) Doch Böhmer, der Brentanos Dichtungen hochschätzt, sie sammelt, wo er sie findet und sie treu bewahrt, läßt nicht ab, Brentano zu bitten, seine Werke herausgeben zu dürfen. Brentano klagt einmal: „Wollte doch nur Böhmer sich nicht mehr um meine arme Findlingspoesie kümmern und die Zeit, die er darauf verwendet, lieber auf den Katechismus verwenden. In welchem Licht wird die ganze moderne Poesie erscheinen, wenn das neue Glaubenszeitalter, worauf ich hoffe, gekommen sein wird“[22]). Böhmer antwortet er auf seine wiederholten Bitten: „Sie nehmen einen ungemein rührenden Antheil an meiner armen Poesie; mir graust es, wenn ich daran denke. Im Ganzen ist doch nur wenig und höchst Ungares da, was zusammengestellt erst seinen Unwerth recht zu Tage stellen würde. Ich besitze zwar noch einige Dutzend Lieder, habe sie aber seit dreißig Jahren unter so speziellen Irren und Leiden geschrieben, daß ich sie kaum zu lesen, viel weniger abzuschreiben wage, was eine Verrätherey an mir und dem Leben sein würde. Das Meiste besitze ich garnicht mehr, weiß auch nicht, wo es hingekommen“[23]). Böhmer veröffentlicht schließlich ohne

Brentanos Wissen ein Weniges von des Freundes Märchen in der Frankfurter Iris. Brentano untersagt den Abdruck sogleich. Er ist tief verletzt: „Es ist mir bei diesem Anblick eine Empfindung innerlich klar geworden, wie so ganz anders mein Gefühl sein muß, als das anderer Menschen. Es war mir als sehe ich mich am Pranger einer dünnen, weltlichen, leeren Eitelkeit“[24]. „Seit jener Irislektüre bin ich innerlich angst und übelfühlend“[25]).

Die anhaltenden Bitten seiner Freunde vermochten Brentano jedoch schließlich zur Herausgabe seiner Märchen, die sich aber so verzögerte, daß sie vor seinem Tod nicht zustande kam. Vor sich selbst hat er eine Herausgabe immer nur durch Wohltätigkeit gerechtfertigt. Noch der Titel, den er für die Märchen vorschlug, verrät deutlich seinen innern Widerwillen gegen die Veröffentlichung:

„Märchen, nachlässig erzählt und mühsam hingegeben von Clemens Brentano.

Als Almosen für eine Armenschule erbeten, geordnet und herausgegeben von milden Freunden“[26]).

Die Kunst ist Brentano nicht mehr ein Wert an sich, sie ist ihm höchstens noch ein Mittel, Gutes zu tun. Er sieht in ihr kein Offenbarwerden der Wahrheit mehr, sie ist ihm im Gegenteil zur Lüge geworden:

„Poesie, die Schminkerin,
Nahm mir Glauben, Hoffen, Lieben,
Daß ich wehrlos worden bin,
Nackt zur Hölle hingetrieben“[27]).

sagt Brentano in einem Gedicht.

Er erlebt die Kunst jedoch nicht allein als böse, sondern auch als Gegenbild zur Natur. Die Natur liebt er als wahr, schlicht, innig, göttlich. Die Kunst verabscheut er als falsch, glänzend, gefährlich, ja als teuflisch. Er sieht in der Kunst geradezu das verzerrte Abbild der Natur. „Wer nur einen Moment des Lebens, nur das kleinste Fragment der Natur, ich will nicht sagen versteht, nein, nur ruhig stehen läßt und vorübergehend anschaut, ohne daran zu zerren, zu modelliren, zu metamorphosiren: der findet eine so unendliche, tiefe, hohe und doch naive, einfältige Würde und Bedeutung in jeder Realität ohne übrige Deutung, daß für das Empfangen nur Dank, und für das Besitzen nur Opfer übrig bleibt, um es zu würdigen. Aller übrige Umgang mit den Dingen, der sie dreht und wendet und färbt und schmückt, und überdestillirt, was die Poesie besonders will, ist am Ende nur ein Götzendienst, der durch seine Spiritualität umso gefährlicher ist. Ich könnte hier eine ganze Abhandlung schreiben, aber sie würde uns Beide nicht weiter führen: Alles das will erlebt sein“[28]). Und an Emilie Linder schreibt Brentano: „Soll ich das vergängliche, trug- und sündenvolle Leben noch mehr schminken helfen als die Glut der Begierde es bereits

tut? Gott bewahre mich vor dem Honorar: „Und ihre Werke folgen ihnen nach!“ Mein Leben ist das wundervollste Gedicht, das je gedichtet worden, es hat weder meinen, noch der Menschen, noch Gottes Beifall! Ich möchte es gerne zurücknehmen und es umarbeiten und Seiner Allerhöchsten Majestät zu Füßen legen, Menschen können es nicht brauchen“[29]).

So entsagt Brentano der Kunst, in der er nichts mehr als eine böse Gaukelei sieht und die ihm zur Sünde geworden ist, um sein Leben Gott zu weihen.

Schluß.

Wir haben drei Motive — das von Gott abgefallene und sich selbst deutende Naturreich (Apos; Moles — Trismegistus; Cisio Janus), den Geschlechterfluch und die Kunst als Versuchung — die für die Romanzen vom Rosenkranz, für die Rheinmärchen und das Gockelmärchen bedeutungsvoll sind, miteinander verglichen. Wir sahen, daß die Motiventsprechungen ganz wesentlich in dem gleichen Symbolgehalt, der den Motiven in den Rosenkranzmotiven und in den Märchen eignet, gegründet sind. Dieser symbolische Gehalt wurde nicht erst von uns hineingelegt. Brentano selbst hat sich für die Romanzen vom Rosenkranz Runge gegenüber dazu bekannt. Auch wenn dies nicht wäre, kennzeichnen sich die Motive in den Romanzen vom Rosenkranz selbst als Symbolträger. Brentano hat sie auf die verschiedenste Weise durchsichtig gemacht. Doch das menschliche Verfahren bleibt sich immer gleich, daß nämlich Brentano alles, was wir als einen menschlichen Fall zu denken gewohnt sind, in den großen Weltdualismus seines Gedichts hineinstellt und nach oben oder unten bezieht. Es genügt ihm nicht, einen Naturphilosophen und Magier in der Ausübung seiner Wissenschaft und in Verbindung mit einer ungeheueren, reizvollen Fülle magisch-sinnlichen Details zu zeigen, er hat einen teuflischen Schüler und die Zugehörigkeit von Lehrer und Schüler zu dem dämonischen Reich nach Abkunft, Denken und Handeln wird grundsätzlich durch große kosmogonische Lehren klargestellt. Ebenso genügt es Brentano nicht, erotische Kräfte vor uns zu entwickeln, sondern wo immer sie auftreten, treten sie mit der Gefahr der Blutschande belastet auf und verraten sich im Grund als christlicher Erbfluch. Es genügt ihm nicht, daß eine Schauspielerin sich aus diesem Beruf zurückzieht und sich der geistlichen Beschau ergibt, in breiten Ableitungen wird gezeigt, daß sie sich aus einem gemischten Reich in ein reines Reich zurückwendet. Dazu kommt, daß Personen von einer nur geistigen Wirklichkeit wie Agnuskastus und Begebenheiten von magischer Geltung wie die Wiederbelebung der Biondette die wirklichen Personen und Geschehnisse ergänzen, ja überhaupt grundsätzlich der Unterschied zwischen natürlichem Geschehen und Wunder aufgehoben ist. Es ist vielmehr ein Ganzes von Deutung, von Ent- und Bezifferung des Daseins, in das sich die moderne Person als Subjekt des Deutens selbstvergessen verliert. Das ist die Behandlungsart, die uns auch ohne Hinweise Brentanos nötigt, die Romanzen vom Rosenkranz symbolisch zu verstehen.

Die psychologische Erklärung dafür, daß Brentano sein Erleben in der symbolischen Form der Rosenkranzromanzen ausgesprochen hat,

diese für ihn so bezeichnende Schamhaftigkeit ist unumstößlich, aber sagt nicht das Ganze. Es muß etwas gewesen sein, was ihn als Künstler zu einer so weit ausgreifenden Form wie die der Romanzen vom Rosenkranz nötigte. Im lyrischen Bekenntnis ist die Person das Letzte. Brentano aber war dazu geboren, die Person in sich als verfallen anzusehen und sie daher in den großen bergenden Zusammenhang des katholischen Christentums zurückzustellen. So wählte er die Legende, um Seele und Welt als Dichter zu deuten. Die Romanze ist als Gattung betrachtet eine dichterische Form der Legende. Die Romanzenform erinnert zunächst an die episch-heroische Überlieferung, die für Spanien charakteristisch ist. Schon daß sie zur Legende wird, daß weltliche Ereignisse und Tugenden durch geistliche ersetzt werden, ist ein für Brentano bezeichnender Griff[1]), denn so ließ sich eine Verbindung mit seinem Lebenslauf und mit der Geschichte seines Innern herstellen, die dem Heroischen an sich fremd sind. Es ist sicher, daß diese Romanzen nie geschrieben worden wären, ohne Dantes Divina Comedia und die auf sie zurückgehende Tradition. Die Divina Comedia ist als Typus auch schon eine Vergeistlichung des Epos, womit jedoch die eigentliche Neuerung noch nicht erwähnt ist: eine höchst eigene und innerliche, sich selbst bewußt durchdringende Person setzt sich mit ihren wesentlichsten Bezügen in die Mitte dieser Vision des dreigeteilten christlichen Jenseits. Diesem Versuch fehlt alles Romantische, während Brentano darin ganz eigentlich als Romantiker denkt, seine Person zurückzustellen, die ihm längst entfallen war. In Brentanos Dichtung besteht ein gewisser Unterschied zwischen den einleitenden Terzinen und den Romanzen. Die Terzinen sind in einer seltsamen höchst intimen Umprägung der Dantischen Form die Geschichte seines Innern, zwar symbolisch, aber in der Ich-Form erzählt. Also eine einmalige und merkwürdige Verbindung der Autobiographie und des christlichen Vorstellungsschatzes. Die Romanzen vom Rosenkranz enthalten nicht in einer bestimmten Gestalt das Subjekt Brentanos[2]), sie enthalten in verschiedenen Gestalten seine Deutung des menschlichen Daseins, das heißt: was Brentano an sich erfuhr, und wie er es sich selbst zurechtlegte, erscheint hier als ein Austrag zwischen Mächten. So entsteht eine neue, vielleicht nur Brentano zuzueignende Symbolik. Die Seelenvorgänge eines modernen Individuums werden nicht psychologisch zergliedert, sondern zurückübersetzt in die altertümliche und unverrückt gebliebene katholische Seins- und Wertlehre, die den Begriff der Person noch nicht hat oder wieder austilgt. So daß in der Dichtung anstatt der Person und ihrer Erfahrungen die Felder und Umrisse des religiösen Systems, die Namen und Bilder der Engel und Dämonen, wie sie eine Legende enthält, erscheinen und statt Brentano der Mensch nicht als Sein in sich, sondern als eine hinabgezogene oder dem Sein entrissene Beute erscheint. Es ist also nicht erlaubt, die Romanzen vom Rosenkranz allein als eine Art verdeckte Seelengeschichte Brentanos zu

lesen, man muß zugleich erkennen, wo und wie die Seele Brentanos ersetzt ist durch die religiös begriffene menschliche Seele überhaupt.

So ist die Symbolik der Romanzen vom Rosenkranz doppelter Natur: einmal ist sie individuell-dichterisch eine Umschreibung des innerlich Erlebten durch das Bild, wodurch sie sich zur Goethezeit bekennt; dann aber ersetzt sie die Vorstellung, unter der ein menschlicher Lebenslauf gedacht ist, durch die Vorstellung des Geisterreichs und der Regionen, die den inneren Kosmos der Kirche ausmachen. Beides ist aber nicht scharf zu trennen, sondern durchdringt und scheidet sich wieder, und vielleicht erklärt die Gewagtheit dieser Mischung einer subjektiv-romantischen mit einer objektiv-christlichen Symbolik, daß dieser Entwurf nicht vollendet wurde und nicht vollendet werden konnte.

Sahen wir uns durch die dichterische Behandlungsart der Romanzen vom Rosenkranz genötigt, diese Dichtung symbolisch zu verstehen, so gilt ein Gleiches für die Märchen nicht in demselben Maß. Die Märchen erzählen Einfälle und Erlebnisse des Dichters in einer unverbindlichen, spielerischen Art. Auch in den Märchen eine Symbolsprache — wenn auch eine völlig andersartige als in den Romanzen vom Rosenkranz — aufzudecken, berechtigte uns neben den Aussagen Brentanos, die auch hier nicht fehlen[3]), der eindeutige Symbolgehalt, mit dem die entsprechenden Motive in den Romanzen vom Rosenkranz gefüllt sind. Mittels der Romanzen vom Rosenkranz war es uns möglich, auch in den Märchen hinter allem Scherz und Mutwillen einen tiefen Gehalt zu erkennen. Doch sahen wir, daß diese Symbolik im Märchen nicht beabsichtigt und durchgeführt ist, sondern sich mit dem gleichen Motiv einstellt und in einer dem Märchenton angepaßten Form in das Märchen eindringt, wobei jeder Zusammenhang mit dem satanischen Bereich verschwiegen wird. Auch in den Märchen birgt Brentano, wie in den Romanzen vom Rosenkranz, seine Person in etwas Schützendem, nicht in dem schützenden Bereich der katholischen Kirche, sondern in der schützenden Welt des Kindes. Brentano wurzelt, wie kaum je ein Dichter schlechthin und ausnahmlos in der Kindheit. Seine Kindheit ist nicht nur die reichste und innigste Zeit seines Lebens, sie ist ihm auch Metapher für die Erlösbarkeit und Erlösung seiner Seele. Kindlichkeit bedeutet für Brentano sich klein machen, demütig, nach innen gerichtet sein, und sie ist für ihn die allein angemessene Haltung Gott gegenüber. Im Gockelmärchen gewinnt die Sehnsucht seines Lebens nach der verlorenen Kindlichkeit ihren dichterischen Ausdruck. Am Ende des Märchens bittet Gackeleia, als sie alle die großen Leute in Kinder zurückverwandelt:

„Segne uns mit Kinderglauben.
Lasse uns um jede Gnade
Kindlich bitten, kindlich danken
Und durch Dorn und Blumenpfade

Treu gepflegt sie ohne Wanken,
Freudig doch mit frommem Zagen,
Hin zum lieben Vater tragen.
Laß die Engel bei uns wachen,
Daß wir wie die Kinder lachen,
Daß wir wie die Kinder weinen,
Laß uns Alles seyn, nichts scheinen.
. . . . . .

Ein fromm Kind braucht nicht zu sorgen,
Wenn's noch Heut und Morgen gibt;
Und kömmt erst die Ewigkeit,
Halt ich reinlich nur mein Kleid,
Bin ich fertig und bereit
Und geh ein zur Herrlichkeit"[1]).

Anmerkungen.

Einleitung.

1) Cl. Brentano, Sämtl. Werke 12, I S. 320.
2) a. a. O. S. 338.
3) a. a. O. S. 344.
4) Cl. Brentano, Sämtl. Werke 12, II S. 489 f.
5) Cl. Brentano, Sämtl. Werke 5, S. 288.
6) a. a. O. S. 5.
7) a. a. O. S. 363 f.
8) a. a. O. S. 367.
9) Cl. Brentano, Ges. Briefe I, S. 136.
10) a. a. O. S. 141.
11) a. a. O. S. 142.
12) a. a. O. S. 154.
13) Es bedeutet ein völliges Verkennen der Grundidee der Romanzen vom Rosenkranz, wenn Michels in seiner Einleitung schreibt: „Im Mittelpunkt seiner Dichtung steht vielmehr der Roman einer Familie, deren Mitglieder durch sonderbare Verhältnisse getrennt, sich wieder zusammenfinden, schwerem Verhängnis entgehn und ein seliges Ende finden". (S. X). Schon Günther Müller wendet sich dagegen und weist auf das Ringen zweier Reiche als den wesentlichsten Inhalt der Dichtung hin. (vgl. G. Müller, Brentanos Romanzen vom Rosenkranz, S. 30 f.).
14) Cl. Brentano, Sämtl. Werke 4, 1. Rom. Str. 16—20. Ich zitiere im folgenden stets nach dieser Ausgabe.
15) Jacob Böhme, Sämmtl. Werke 4, S. 88.
16) a. a. O. S. 99.
17) Günther Müller hat dieses Weltbild der Romanzen vom Rosenkranz „christliche Mystik im Görres'chen Sinn" genannt und die Rosenkranzromanzen und Görres großes Werk „Die christliche Mystik" miteinander verglichen und nahe aneinander gerückt. Zu Günther Müllers Überlegungen, ob die Übereinstimmung auf Abhängigkeit beruht, was er aber wegen der weit auseinander liegenden Entstehungszeiten abweisen muß, möchte ich bemerken, daß sich die Übereinstimmung wohl zum größten Teil aus der beiden gemeinsamen Verwurzelung in den Anschauungen der römisch-katholischen Kirche erklären läßt. Günther Müller sagt selbst an einer Stelle: „Das ist alte kirchliche Lehre, wie sie schon Augustin in seinem Werk De civitate Dei formuliert hat". (S. 66). Für die Entsprechungen und Abweichungen im einzelnen verweise ich auf Günther Müllers Ausführungen. (S. 60—76).
18) Morris, der doch diese Gegenüberstellung auch kennt, („Wir haben gesehen, wie das Bedürfnis eines Gegenspiels, einer Intrigue ihn dazu führt, als Gegner der frommen Figuren einen unheiligen Ketzer und Magier hinzustellen". S. XXXXVIII) bezieht dennoch Apo in das Rosengeschlecht und damit in das Bereich des Guten ein: „Diesen philosophischen Magier kann Brentano nicht als unheilbar böse darstellen, weil Apo nach seiner Herkunft doch dem Kreise angehört, der am Schlusse in Frieden und Heiligkeit verklärt wird". (S. LXVII) Morris läßt sich durch die Paralipomena verwirren, die Apo gelegentlich als den Bruder Kosmes aufführen. In den fertiggestellten Romanzen ist davon nicht die Rede, ebenso wenig gibt es eine Stelle, die auf eine endliche Rettung Apos hindeutete. Es geht nicht an, die Notizen Brentanos in der Weise, wie Morris es tut, mit den fertigen Romanzen zu verbinden und ein neues Ganzes zu konstruieren, von dem man dann allerdings mit Recht sagen kann, was Morris den Romanzen zu Unrecht vorwirft: „Keine anmutende Fabel! Das Ergebnis

übermäßig mechanischer, unlebendiger Construktion, die so leicht eintritt, wo der Dichter eine Idee unmittelbar verkörpert, ohne sich an Handlung, Gruppe, Gestalten anzulehnen, wie Geschichte, Sage, umgebende Wirklichkeit sie bieten". (S. XXXXV) Die Notizen Brentanos sind als Vorarbeiten zu werten und die Art, wie er sie zu den vorliegenden Romanzen verwertet, zeigt deutlich, daß es nicht in seiner Absicht lag, sie in ihrer ganzen Fülle einzubeziehen, sondern daß er auswählte, was ihm brauchbar erschien. Ich weiß nicht, was Morris dazu berechtigt anzunehmen, daß Brentano diese „künstlerische Mäßigung" (S. LXXVII) nicht auch auf die noch fehlenden Romanzen ausgedehnt haben würde und ihn zu dem Schluß kommen läßt: „Als dann im folgenden Jahr (1811) die Arbeit liegen blieb, waren 19 Romanzen fertig und nach dem Plane des weiteren Verlaufs mag noch etwa ebenso viel fehlen". (S. LXXV) Brentano selbst berechnet (an Runge am 21. I. 1810) den Umfang der Dichtung auf 24 Romanzen, die mir vollkommen ausreichend erscheinen, um noch Rosablankas Abwehren der Versuchung und die Erlösung des Rosengeschlechts zu gestalten.

19) Es ist eine Verengung, mit Nadler (Das Faustproblem in Brentanos Romanzen vom Rosenkranz Hochland 24, 2 S. 106) allein in Rosarosa das Urbild des Guten erkennen zu wollen und ihre Schwestern als „Versuchte und Suchende" in einen Gegensatz zu ihr zu bringen.

20) Ich vermag nicht mit Günther Müller Apo für „noch nicht ganz verloren (S. 58) zu halten. Die Strophe:

„Sieh, wie zu des Tempels Weihe
Rings die frommen Bürger ziehn!
Meister! Gott uns Trost verleihe;
Laß uns betend niederknien". 13, 98 (nach Morris),

die Günther Müller als Beleg dafür anführt, daß „Strahlen der Gnade zu ihm hinüber wirken" (S. 58), halte ich nicht für zwingend. Zumal Brentano fortfährt:

„Spricht Meliore. Und den Meister
Will er an dem Mantel ziehn:
Helfet alle gute Geister!
Er sieht vor sich doppelt ihn!

Einer trägt ein Feuerzeichen
Auf der hohen, dunklen Stirn;
Kalt sie sich die Hände reichen
Und es bebet das Gestirn". 13, 99—100.

21) a. a. O. II S. 373.

1. Kapitel.

1) 1. Mose, 2, 16—17.

2) Nadler (a. a. O. S. 105 f.) rückt von hier aus die Romanzen vom Rosenkranz in die Nähe von Goethes ursprünglichem Faustentwurf, wie ihn Gwinner (Goethes Faustidee. Nach der ursprünglichen Konzeption aufgedeckt und nachgewiesen.)hergestellt hat. „Insofern der Faustsage in ihrem äußersten metaphysischen Gehalt der frevelhafte Wille zum Einbruch in das Arcanum des Lebens, sündhaftes „Erkennen" eignet, sind auch Brentanos Romanzen ein Faustentwurf". (S. 106). Nadler versucht kurz, den Grundgedanken der Romanzen vom Rosenkranz als identisch mit dem ersten Faustentwurf zu erweisen. Doch wird er Brentano nicht gerecht, wenn er schreibt: „Wenn nun Brentano den Inzest wählte, um die metaphysisch-kosmische Urschuld, um die Sünde an dem Synonymon „Erkennen" anschaulich zu machen, so geschah es, weil nur so die Entheiligung des Blutes glaubhaft wurde. Ohne den Inzest wäre der Vorwurf für das landläufige Verständnis in dem banalen Gegensatz Geistigkeit-Sinnlichkeit stecken geblieben, und das Ganze auf diesen armseligen Nenner zu bringen, wäre ein

übles Mißverständnis. Erkennen und Zeugen schlechthin sind Erbsünde des Menschen, weil Folge der Weltspaltung, weil Teilnahme am Gegensatz zwischen dem guten und bösen Weltgrunde. Es ist ein Irrtum, Brentanos Gedanken für christlich zu halten. Er ist gnostisch-manichäisch, lediglich römisch-katholisch lasiert". (S. 105). Dagegen ist zu sagen: einen Gegensatz von Geistigkeit und Sinnlichkeit kann es bei Brentano auch ohne den Inzest gar nicht geben, denn Geistigkeit wie Sinnlichkeit gehören für ihn auf die Seite des Bösen. Auch darf man sich nicht verleiten lassen zu glauben, in den großen Kosmogonien, die doch ausdrücklich als teuflisch und böse angeprangert sind, Brentanos Gedanken konzentriert zu haben, um dann Brentanos „verzweifelte Weltergründung" zu beklagen. (S. 106). Der Grundgedanke der Romanzen vom Rosenkranz, nämlich der Kampf zwischen Gut und Böse, ist durchaus christlich gefaßt. Es wäre doch äußerst merkwürdig gewesen, hätte Brentano dem Teufel seine katholische Weltdeutung in den Mund gelegt.

3) Eisenmenger: „Entdecktes Judentum" Kat. II, Nr. 1970, S. 114 und „Kabbala denudata" Kat. I, Nr. 462 S. 55.

4) Euphorion XI, S. 751 ff.

5) René Guinard: „C. Brentano. Un Poète Romantique Allemand. Paris 1933 p. 272: „Dans son récit, il (Moles) suit de très près la tradition de la Kabbale, sur laquelle Brentano avait pu se renseigner dans le „Judaisme découvert d'Eisenmenger et la „Kabbala denudata", qui figuraient parmi les livres de sa bibliothèque".

6) Michels, Euphorion XI, S. 778: „Auch zu 9, 237 ff. (nach Morris) weiß ich nur auf Eisenmenger zu verweisen. Or Haensoph „Licht ohne Ende" finde ich dort freilich nicht; doch belehrt mich Kollege Bäntsch, daß ein des Hebräischen einigermaßen Kundiger sich das Wort leicht selbst zurecht machen konnte. Auch ist ebendort, 2, 384 unter Berufung auf „Jalkut chidasch fol. 168, col. 3, numero 68 unter dem Titel Torah und Mégalléh amykkoth fol. 46, col. 2" nur von der Erschaffung dreier Welten die Rede.: olam haberiah (Briat — lies Briah? — bei Brentano), der „Welt der Erschaffung", olam ha-jezirah (Jezirah), der „Welt der Formierung", und olam ha-asiah (Asia), der Welt der Machung". Hat Brentano die vierte Welt Aziluth, die Welt der Erneuerung" (nach Steinschneider-Morris) aus Eigenem hinzugefügt? Doch wohl kaum. Eine Lehre von v i e r Welten ist aber dem Talmud, wie ich versichert werde, unbekannt. Vgl. auch Eisenmengers Entdecktes Judentum 1, 889. Zu Str. 240, 243 vgl. E. J. 2, 374: „Wie vielerey schaaren und gattungen der heiligen Engelen aber seyen, solches wird in dem Buch Berith menucha angezeigt, mit diesen Worten: ... Gleich wie zehen Sephiroth (oder gläntze) sind also seind auch zehen schaaren oder gattungen der Engelen und seind dieselbigen die nachfolgende ...".

7) Kabbala denudata II, Liber Sohar S. 32.

8) a. a. O. S. 33.

9) Kabbala denudata I, Porta Cælorum S. 134.

10) Liber Sohar II, S. 101.

11) Liber Sohar II, S. 49.

12) Eisenmenger, Entdecktes Judentum I, S. 820.

13) a. a. O. 16. Rom. Str. 2.

14) „Du solt aber diß gar eben merken, daß Du den Geist über eine Stunde nicht bemühest noch auffhaltest". Claviculae Salomonis S. 14.

15) An dieser Stelle müßte auf Brentanos Erotik eingegangen werden; doch scheint es wegen des gänzlichen Mangels an Vorarbeiten heute noch nicht möglich, der ungeheuren Kompliziertheit von Brentanos erotischer Natur gerecht zu werden.

16) a. a. O. 13. Rom. St. 94.

17) a. a. O. 13. Rom. Str. 97.

18) a. a. O. 13. Rom. Str. 105.

19) Brentano, Ges. Schriften VIII, S. 39.

20) Schelling, Sämtl. Werke I, 7 S. 346.
21) a. a. O. I, 7 S. 351 f.
22) Köppen, Schellings Lehre S. 41: „Wir haben bis hieher Erläuterungen des Schellingschen Systems über sein Wurzelwort, die Anschauung, verfolgt, ohne über sie und ihren Wandnachbar, den Begriff, ins Reine zu kommen".
23) a. a. O. I, 7 S. 406.
24) a. a. O. I, 4 S. 226.
25) Vgl. Schelling, Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre. a. a. O. I, 7 S. 1 ff.
26) Jean Paul, Briefe 4. Bd. S. 163.
27) Steig I, S. 53.
28) a. a. O. S. 143 f.
29) Cl. Brentano, Sämtl. Werke 5, S. 233 f.
30) Cl. Brentano, Ges. Schriften V, S. 386.
31) a. a. O. S. 387 f.
32) Fr. H. Jacobis Werke, 3. Bd. S. 41.
33) a. a. O. S. 49.
34) a. a. O. S. 24 f.
35) a. a. O. S. 392.
36) Brentano, Der Philister, Berlin 1811 S. 6.
37) J. Böhme, Sämmtl. Werke VI, S. 590 ff.
38) Vgl. 3. Rom. Str. 56—66.
39) Vgl. Gwinner S. 161 f.
40) Cl. Brentano, Sämtl. Werke 11, S. 180.
41) a. a. O. S. 193.
42) a. a. O. S. 204.
43) a. a. O. S. 176.
44) a. a. O. S. 176.
45) a. a. O. S. 181.
46) a. a. O. S. 194.
47) a. a. O. S. 195.
48) a. a. O. S. 196.
49) a. a. O. S. 189.
50) a. a. O. S. 194.
51) a. a. O. S. 197.
52) a. a. O. S. 191.
53) a. a. O. S. 196.
54) a. a. O. S. 196.
55) a. a. O. S. 191.
56) a. a. O. S. 194.
57) Brentano an den Buchhändler Reimer am 26. Februar 1816: „. . . Zugleich nimmt er alle Leser der Tieck'schen Mährchen und die Verehrer der Undine in Anspruch, ohne doch je die Geschlechtsliebe auf eine Art zu seinem Gegenstand zu machen, welche ganz aus der kindlichen Sphäre träte". Ges. Schriften VIII, S. 194.
58) a. a. O. S. 181.
59) a. a. O. S. 205 f.
60) Cardauns (Die Märchen Cl. Brentanos) begnügt sich damit, die Cisiojanus-Szene eine „Verirrung" (S. 75) zu nennen. Und Bleich (Entstehung und Quellen der Märchen Cl. Brentanos) schreibt: „Hierzu hat der Dichter aus dem Schatze seines Wissens auf dem Gebiet des Romantisch-Wunderbaren allerlei Geister und Fabelwesen gesellt: wunderliche Astrologen und Navitätsteller wie Cisio Janus, in dem ein alter Volks- und Schulkalender Fleisch geworden ist". (S. 60). Nicht mehr sagt Guignard (a. a. O. S. 373): Cisio Janus . . . est une personnification du calendrier".
61) Kat. II Nr. 3082.

62) Görres, Ges. Schriften 3, S. 187.
63) a. a. O. S. 158.
64) a. a. O. S. 163.
65) Bauern-praktika von Henricus Uri S. 43.
66) a. a. O. S. 155 f.
67) a. a. O. S. 156.
68) a. a. O. S. 157.
69) a. a. O. S. 157.
70) a. a. O. S. 156.
71) a. a. O. S. 156.
72) a. a. O. S. 157.
73) a. a. O. S. 156.
74) a. a. O. S. 156 f.
75) a. a. O. S. 154 f.

2. Kapitel.

1) Um 1812 wurde es zur literarischen Mode, Schicksaltragödien zu schreiben. Als Anreger hat vor allem Schiller zu gelten, der in seiner Braut von Messina in enger Anlehnung an die antike Schicksalstragödie, wenngleich ihm der antike Schicksalsglaube verloren gegangen war, den heidnischen Schicksalsgedanken aufnahm. Goethe erfüllt diese antiken Vorstellungen in der Iphigenie höchst substantiell. Er legt in den Geschlechterfluch viel von sich und seiner Lebensdeutung hinein und deutet die Sühne aus dem geschwisterlichen Verhältnis. Eine zweite Anregung geht von Calderon aus, der besonders in den beiden Dramen „Eifersucht, das größte Scheusal" (Deutsch von Gries 1818) und „Die Andacht zum Kreuz" (Deutsch von A. W. Schlegel 1804) den christlichen Schicksalsgedanken gestaltete. Die Schicksalsdramatiker wie Werner, Müllner, Houwald schufen jedoch in der Nachfolge Schillers. Sie griffen gern einen Kriminalfall auf, besonders beliebt war im Anschluß an Schiller ein Verwandtenmord. Sie sind nicht von einer moralisierender Tendenz frei, ihrem Schicksalsgedanken fehlt die Größe und Würde, er ist furchtsam, abergläubig, absurd. Brentano geht im Gegensatz zu den Schicksalsdramatikern von dem christlichen Schicksalsbegriff, wie er ihn bei Calderon fand, aus und steht der heidnisch-antiken Auffassung fern. Brentano gibt dem Fluchmotiv im Unterschied zu allen andern eine individuelle Wendung, da es sich nur bei ihm mit eigensten Erfahrungen verband; Brentano konnte deutlicher als andere erfahren, was die Stimme des Blutes bedeutet. Auch war er gläubig genug, den christlichen Gedanken des Erbfluchs ganz in sich aufzunehmen und mit seinem Leben dafür einzustehn.
2) L. Assing, Sophie de la Roche. S. 185.
3) a. a. O. S. 2 f.
4) a. a. O. S. 36 f.
5) Limburger, Cl. Brentano und M. Reichenbach S. 72.
6) Amelung, Briefwechsel zwischen Cl. Brentano und S. Mereau I, S. 75.
7) Görres, Ges. Briefe I, S. 502 f. An seine Schwiegermutter. März 1808.
8) Görres, Ges. Briefe II, 72 ff.
9) a. a. O. II, S. 92.
10) a. a. O. IX, S. 58.
11) J. Böhme, Sämmtl. Werke II, S. 5.
12) Goethes Werke, Festausgabe VII, S. 91 Iphigenie IV. 5.
13) a. a. O. S. 69 Iphigenie III, 1.
14) a. a. O. S. 77 Iphigenie III, 3.
15) a. a. O. II, S. 113.
16) Vgl. Nadler (a. a. O. S. 106): „Das Nichtsehen-, Nichtlebenwollen mit dem Blick nicht einmal an sich selber teilnehmen wollen, und, auf Jacopone bezogen, das, was du trägst unterm Herzen, Soll mir ewig sein verborgen, drückt das

gleiche aus: Verzicht auf ‚Erkennen'. In diesem Sinne ist das Lob des Agnuskastus an Rosarose gemeint: ‚Was dir unterm Herzen wohnet, Hast du nimmer mich gefraget'. Erst der Tod macht das Geheimnis der Rose unterm Herzen offenbar. Und diese Rose ist das Sinnbild des geschlechtlichen und kosmischen Arcanum, das, weil es Urgrund des Seins ist, nicht erfüllt und aufgelöst werden darf. Blut ist Leben, Blut ist Sünde, Blut ist erlöst. So faßt Brentano die Blutvergießung Christi. Geburt und Opfertod Christi gossen dem Menschen neues Blut ein".

17) Calderon, Ausgew. Werke, hrsg. v. Schack S. 105 f. Der wundertätige Magus III. Aufzug.

18) Calderon, Übertragungen von Max Kommerell, Die Neue Rundschau 1936, 5. H. S. 450 Der wundertätige Magus 3. Akt.

19) a. a. O. S. 452.

20) a. a. O. S. 453.

21) Gryphius, Cardenio und Celinde S. 289.

22) Vielleicht darf man auch schon in der Romanzenform Brentanos Wahlverwandtschaft zum Barock sehen. Vgl. K. Voßler (Spanischer Brief, „Eranos" Festschrift für H. v. Hofmannsthal) „So hat sich in den Romanzen ein Stil gebildet, den man angesichts seiner Brechungen, Verkürzungen, Verschleierungen, Auflösungen der epischen Zusammenhänge, wozu noch dramatische Belebungen, rednerische Ornamentik und allerhand illusionistische Kunstgriffe kommen, beinahe barock nennen muß".

23) Calderon, Die Andacht zum Kreuze Übers. v. A. W. Schlegel, (Reclam) S. 27 f. 1. Aufzug.

24) Gertrud von Le Fort, Die ewige Frau S. 41.

25) Vgl. für die Motiventsprechung die gleichzeitige Beschäftigung mit den Romanzen vom Rosenkranz und den Märchen. Arnim schreibt an Jean Paul: „Seit drei Jahren, daß Brentano hier lebt und seit er seiner fatalen Ehe entschlüpft ist, arbeitet er Romanzen und Märchen mit einer Liebe und einem Fleiße, daß sie einst als ein dauerndes Denkmal seines seltenen Geistes und seiner mannigfaltigen Studien bestehen werden". (Berlin, 1. Januar 1811 Steig I, S. 360 f.) Die Zeugnisse über die Entstehung der Rheinmärchen hat neuerdings Guignard sehr schön zusammengestellt (a. a. O. S. 350 f.): „Par une lettre d'Arnim à Jean Paul, nous savons que Brentano travailla avec assiduité à ses Contes pendant son premier long séjour à Berlin, c'est-à-dire vers 1810—1811 ... En janvier 1811 il écrivit aux Grimm qu'il avait rédigé le conte servant d'introduction aux Contes du Rhin.

Quatre ans plus tard, le 15 février 1815, il parle d'un volume de contes écrit'il y a deux ans'; on ne risque donc guère de se tromper en affirmant que les Contes du Rhin ont été rédigés entre 1810 et 1813. Une autre lettre vient à l'appui de cette thèse: le 26 février 1816, Brentano offre à l'éditeur Reimer le manuscrit des Contes du Rhin, commencés, dit-il, cinq ans auparavant, c'est-à-dire précisément vers 1810 ou 1811".

26) Bei dem Schicksalsei schwingt bei Brentano sicherlich der Gedanke an das Orphische Weltei mit. Vgl. überhaupt zu der Geschichte von Damon, was Görres in der Mythengeschichte der asiatischen Welt schreibt (S. 212): „Wie mir aber in der esoterischen phönizischen Lehre des Eudemos nach dem System des Mochos finden, so war der Aether zuerst und die Luft; sie sind die beiden Prinzipien, aus ihnen wird der Ulomus, der intelligible Gott. Ihn halte ich für das Höchste des Intelligibeln. Aus diesem, da er sich mit sich selbst begattete, sei, sagt er, geboren worden der Chusoros, der Eröffner, und dann ein Ei. Unter diesem verstehen sie meiner Meinung nach die intelligible Intelligenz, den Eröffner aber nennen sie die intelligible Kraft, weil sie zuerst unterscheidet die ununterscheidbare Natur, ausgenommen die beiden bemerkten Prinzipien. ... man sagt, das Ei sei in zwei Stücke zersprungen, und es sei Erde und Himmel davon geworden wovon jedes die Hälfte sei. Diese Ansicht wird bestätigt zunächst durch Phere-

cydes, der nach dem Zeugnisse des Clemens von Alexandria, in zehn Büchern eine Theologie, ... geschrieben. ... Er gibt dem Universum drei Prinzipien, Jupiter, die Erde und Amor, der die beiden eint und die Ursache der Schöpfung ist. ... Indem aber der Geist seine Principien begehrte, erfolgte eine Einigung und Durchdringung, die Eros genannt wird, und Prinzip der Schöpfung aller Dinge ist. Der Geist aber erkannte selbst nicht seine Schöpfung. ... Indem aber aus Luft und Meer ein feurig luftiger Schimmer aufglühte, wurden mit der Erde auch die Wolken gebildet, und es erfolgten große Güsse vom Himmel".

Günther Müller nimmt neuerdings an (Görres, Ges. Schr. 3, S. XXI), „daß während des Heidelberger nahen Zusammenlebens der Freunde ein Gedankenaustausch über die, beide beschäftigenden, Fragen der Magie unvermeidlich war". So erklärten sich solche unverbindlichen Anspielungen in Brentanos Märchen zwanglos aus der wechselseitigen Anregung der beiden Freunde, überdies sind sie contemporän.

27) a. a. O. S. 151.
28) a. a. O. S. 152.
29) a. a. O. S. 147.
30) a. a. O. S. 170.
31) a. a. O. S. 171.
32) a. a. O. S. 178.
33) Bisher wurde stets nur auf das Melusinenmotiv hingewiesen (Cardauns S. 78; Bleich S. 57; Benz S. 185), aber nie die Parallele zu dem biblischen Bericht vom Sündenfall gezogen.
34) a. a. O. S. 172.
35) a. a. O. S. 173.
36) a. a. O. S. 163.
37) a. a. O. S. 196.
38) a. a. O. S. 171.
39) Vgl. dazu auch Guignard (S. 367 f.): „Peut-être pourrait-on à la rigueur, trouver un sens philosophique à cette histoire longue et compliquée: à savoir que les qualités du coeur (suicide expiatoire de Jean) rachètent les fautes que fait commettre la curiosité, c'est-à-dire l'intelligence avide de découvrir les secrets de la nature".

3. Kapitel.

1) Vgl. im einzelnen Schellberg, Untersuchung des Märchens Gockel, Hinkel und Gackeleia S. 10—24.

2) Benz (Cl. Brentano, Sämtl. Werke 11, Einl. S. XXXI) macht im Gegensatz zu Schellberg (a. a. O. S. 8: „Die erste Fassung, der Urgockel, wird nicht vor 1806 und nicht nach 1810 entstanden sein!) wahrscheinlich, daß die erste Fassung einer späteren Zeit angehört: „Wegen des stärkeren Hervortretens des Religiös-Christlichen wird man das Märchen von Gockel und Hinkel mit Recht in eine etwas spätere Zeit setzen, etwa in die Jahre 1815 und 1816. Daß der Gockel vor 1816 nicht fertig war, geht hervor aus dem ... Brief des Dr. Vetter ... vom 30. Juni 1816; denn auf diesem Brief finden sich von Brentanos Hand die Entwürfe der Lieder des Prinzen Speckelfleck und der Prinzessin Sissi, und des Abendlieds „Wie so leis die Blätter wehn", noch unfertig und vielfach durchstrichen und verändert. — Daß Brentano um 1816 an seinen Märchen noch arbeitete, geht außerdem hervor, aus einem Brief W. Grimms an J. Görres vom 6. Dec. 1816 (Görres, Ges. Schr. VIII, S. 504). „Er (Brentano) fuhr dabei fort, wobei er aufgehört hatte als ich ihn das letztemal sah, nämlich daß er nun nicht mehr dichten wolle, jedoch habe er noch vor Torschluß eine Viktoria mit fliegenden Fahnen beendigt — und ein paar Bände Märchen aus eigener Erfindung"; das können nicht bloß die Rheinmärchen sein, die ja schon 1811 fertig waren, sondern es wird die Arbeit am Gockel mit gemeint sein". —

3) Cl. Brentano, Sämtl. Werke 12, I S. 276.

4) a. a. O. S. 118 ff.
5) a. a. O. S. 299.
6) a. a. O. S. 157 f.
7) Vgl. Cardauns (a. a. O. S. 40): „In wahrhaft ungeheuerlicher Weise ist die Scene breitgetreten, in welcher der eine von den drei „Petschierstechern“ Gackeleia durch eine Puppe besticht, für ihn den Ring Salomonis zu stehlen. In einer zehn Seiten füllender Reimerei beschreibt der Petschierstecher die sechzehn verschiedenen Puppenkleider, und nicht viel weniger Raum wird auf den scharfsinnigen Beweis vrwendet, es sei „Keine Puppe, sondern nur Eine schöne Kunstfigur“. Großentheils wieder in Versen“.
8) Über den Ring Salomonis sagt Schellberg (a. a. O. S. 14): „Umgestaltet oder doch wenigstens verschoben ist das Motiv vom Ringe Salomonis und vom Hahnenstein. In der 1. Fassung ist sowohl im Anfang als zumeist später vom Zauberstein die Rede (im Anschluß daran von Kabbalisten und Petschierstechern), während die jüngere Bearbeitung stets von Salomonis Siegelring spricht. Der Zauberstein, der Hahnenstein wird wohl aus der italienischen Vorlage stammen, die bei der Ummodelung ihm nicht mehr so lebendig im Gedächtnisse lebte, der Ring Salomonis rührt vielleicht von seinen kaballistischen, talmudistischen Studien. ... Schon in der ersten Fassung tritt ... ein allmählicher Übergang des Steines zum Ringe ein“.
9) a. a. O. S. 156.
10) a. a. O. S. 4.
11) a. a. O. S. 16.
12) a. a. O. S. 13 f.
13) a. a. O. 17. Rom. Str. 107.
14) Cl. Brentano, Ges. Schr. IX, S. 55.
15) An Emilie Linder Diel-Kreiten II, S. 558.
16) a. a. O. S. IX, S. 141.
17) a. a. O. IX, S. 141.
18) a. a. O. IX, S. 176.
19) a. a. O. IX, S. 65 f.
20) a. a. O. S. 376.
21) a. a. O. IX, S. 354.
22) Janssen, Böhmers Leben I, S. 144 in einem Brief.
23) a. a. O. IX, S. 353.
24) a. a. O. IX, S. 174.
25) a. a. O. IX, S. 175.
26) a. a. O. IX, S. 177.
27) Cl. Brentano, Ges. Schr. I, S. 426.
28) a. a. O. IX, S. 141 f.
29) Diel-Kreiten II, S. 558 f.

Schluß.

1) Vgl. M. Ohlischläeger, Die spanische Romanze in Deutschland.: „Die episch-lyrische Gattung allein eignete sich für den durch das Subjekt bestimmten, in objektiver Verkleidung versinnbildlichten Gehalt der Rosenkranzromanzen. ... In seiner künstlerischen Einheit von Gehalt und Form steht dieses Romanzenepos vereinzelt in der deutschen Romanzen-Entwicklung und nie wieder wurde die Eindeutschung der Form so vollkommen erreicht“. (S. 63 ff.)
2) Vgl. Michels, Cl. Brentano, Sämmtl. Werke 4 S. XX: „Meliore ist der jugendliche Brentano: ein Dichter und ein Held, weil er in dem Himmel wieget seines Schmerzes giftige Welt (20, 130). Kosme der alternde Brentano, dem das Leben bittere Wunden geschlagen hat, der Brentano böser selbstquälerischer Stunden“. Und bei Morris heißt es (S. XXXIX): „Und in Meliore, der Biondette und auch Rosablanka liebt, schaut Brentano nun sich selbst, und so gewinnt dieser Student

eine Fülle eigenpersönlichen Lebens". Und selbst Günther Müller schreibt noch (a. a. O. S. 78): „Apo ist der Antibrentano oder doch Feind und Versucher des ‚besseren' Brentanos; nicht umsonst heißt sein Widerpart Meliore".

3) „Du hast recht", schreibt Brentano an Luise Hensel, (a. a. O. IX, S. 370) „es ist viel tief Gefühltes und Erlebtes darin und selbst der Mutwille ist ein Kind des Schmerzes". Und an Frau von Ahlefeldt: „Hat Sie das Märchen gefreut? Wohl gut, ich habe es meist unter großem Leid geschrieben und durfte das Leid nicht einmal merken lassen und so habe ich kindlich gethan zum Täuschen mit zerrissenem Herzen". (Janssen I, S. 195). ... „Wie würden Sie die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, wenn ich Ihnen so ein Märchen bis in die kleinsten Wendungen erklären könnte". (Diel-Kreiten II, S. 491). Und sein Bruder Christian bezeugt: „Und doch sagte er nicht leicht Etwas, was nicht einen tiefen ernsten Sinn unter einer noch so scherzhaften und abenteuerlichen Form verbarg". (Cl. Brentano, Ges. Schr. VIII, S. 85).

4) a. a. O. S. 226 f.

Literaturverzeichnis.

Alethophilo, Hermetis Trismegisti Einleitung ins höchste Wissen. 1786, Stuttgart 1855.

Amelung, H., Briefwechsel zwischen Cl. Brentano u. S. Mereau. 2 Bde, Leipzig 1908 hrsg. von.

Arnim, B. v., Cl. Brentanos Frühlingskranz. Sämtl. W. 1. Bd. hrsg. v. W. Oehlke, Berlin 1920.

Assing, L., Sophie von La Roche. Berlin 1859.

Baader, Fr. v., Über die Analogie des Erkenntnis- und Zeugungstriebes. Werke, I, 1 S. 39 ff.

Bahn, K., Marianne von Willemer. Berlin und Leipzig 1928.

Benz, R., Märchendichtung der Romantiker. Gotha 1908.

Bernhart, J., Bernhardische und Eckartische Mystik. Diss. Würzburg. Kempten 1912.

— Einleitung zur Übertragung des Frankfurters. Leipzig 1920.

— Die philosophische Mystik des Mittelalters. München 1922.

Beth, Religion und Magie bei den Naturvölkern. 1914.

Beutler, E., Briefe aus dem Brentano-Kreis. Jb. d. Freien Deutschen Hochstifts 1934/35.

Binder, Fr., Luise Hensel. Freiburg i. Br. 1885.

— Erinnerungen an Emilie Linder. München 1897.

Bleich, O., Entstehung und Qullen der Märchen Cl. Brentanos. Arch. f. neuere Spr. XCVI 1896.

Böhme, J., Sämtl. Werke, 7 Bde hrsg. v. W. Schiebler. Leipzig 1922.

Brentano, Cl., Ges. Schriften hrsg. v. Chr. Brentano, 9 Bde. Frankfurt 1852.

— Sämtl. Werke, hrsg. v. Schüddekopf. München u. Leipzig 1909—1917. Bd. 4, 5, 9 II, 10, 11, 12 I, 12 II, 13, 14 I, 14 II.

— Ausgew. Schriften, hrsg. v. Diel-Gietmann. Freiburg 1906, 2 Bde.

— Ausgew. Werke, hrsg. v. M. Morris. Leipzig 1904.

— Romanzen vom Rosenkranz. Berlin 1903, hrsg. v. M. Morris.

— Werke, hrsg. v. M. Preitz. Leipzig u. Wien 1914, 3 Bde.

— Romanzen vom Rosenkranz, hrsg. v. A. M. Steinle. Trier 1912.

— Märchen, hrsg. v. G. Görres.

— Verzeichnis einer sehr reichen Sammlung. Berlin 1819, zit. Kat. I.

— Katalog seiner Bibliothek, hrsg. v. Heberle, kgl. Bibliothek dp 2702, zit. Kat. II.

Brentano, Cl. und Steinle, E., Dichtungen und Bilder. Kempten 1919.

Brentano, L., Cl. Brentanos Liebesleben. Frankfurt 1921.

Buchmann, R., Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens.

Buchta, Ä., Das Religiöse in Cl. Brentanos Werken. Breslau 1915.

Calderon, Ausgew. Werke, hrsg. v. A. F. v. Schack, 3 Bde. Stuttgart.

— Die Andacht zum Kreuze. Übers. v. A. W. Schlegel, Reclam.

Cardauns, H., Die Märchen von Cl. Brentano. Köln 1895.

— Cl. Brentano-Beiträge. Görres Ges. 1915, I.

— Aufzeichnungen und Briefe der Dichterin L. Hensel. Hochland 1916.

Cazotte, J., Diable amoureux.

Deibel, F., Brentano und die bildende Kunst. Z. f. Bücherfreunde, Bd. 10.

Dempf, A., Die Ethik des Mittelalters.

Deutschbein, M., Das Leben des Romantischen. 1921.

Diel-Kreiten, Kl. Brentano. Freiburg 1877—78, 2 Bde.

Diez, M., Metapher und Märchengestalt. Publ. L. A. o. A. 48, 1933.
Eckartshausen, K. v., Aufschlüsse zur Magie. München 1788, 4 Bde.
Eichendorff, J. v., Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, hrsg. v. Kosch. München 1906.
— Über die ethische und religiöse Bedeutung der neuen romantischen Poesie. Leipzig 1847.
— Halle und Heidelberg. Paderborn 1866.
Eisenmenger, J. A., Entdecktes Judentum. Königsberg 1711. Evangelium Infantiae MDCXCVII.
Fichte, Werke hrsg. v. Medicus.
Fielding, Der Baum der Erkänntniß des Guten und Bösen mit philosophischen Augen betrachtet. Berlin 1760 Verf. soll sein
Geiger, L., K. v. Günderode und ihre Freunde. Stuttgart 1895.
Görres, G., Erinnerungen an den Dichter Cl. Brentano. HPBl. Bd. 14—15, 1844.
Görres, J., Mythengeschichte der asiatischen Welt.
— Die christliche Mystik, 4 Bde.
— Ges. Briefe. München 1874, 3 Bde.
Gogarten, Fichte als religiöser Denker. Jena 1914.
Goldschmit, K. v., Das Cl. Brentano-Buch. Jena 1914.
Grisebach, E., Das Goethesche Zeitalter der deutschen Dichtung. Leipzig 1891.
Gryphius, A., Cardenio und Celinde. Leipzig 1663.
Guignard, R., C. Brentano. Paris 1933.
Gundolf, F., Romantiker. Berlin 1930.
— Romantikerbriefe. Berlin.
Gwinner, W., Goethes Faustidee. Frankfurt 1892.
Der Hailigen Leben gedruckt zu Augsburg von Meister Hansen Ottmar 1513, 2. Bd.
Hankammer, P., Jakob Böhme, 1924.
Haym, R., Die Romantische Schule. Berlin 1920.
Heine, H., Die Romantische Schule. Werke VII, 1. Leipzig (Insel) 1915.
Heinrich, J. B., Clemens Brentano. Köln 1878.
Holtei, K. v., Vierzig Jahre. Breslau 1859.
— Briefe an L. Tieck. Berlin 1864.
Huch, R., Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902.
Jacobi, Fr. H., Werke 3. Bd. Leipzig 1816.
Janssen, J., Johann Friedrich Böhmers Leben. 3 Bde, Freiburg 1868.
Jean Paul, Clavis Fichtiana. Sämmtl. Werke Bd. 30, Berlin 1927.
— Briefe, hrsg. v. Berend. München 1926.
Kabbala denudata, Sulzbach 1677.
Das Kloster, Stuttgart 1846—49, Bd. 2; 3; 5; 11.
Kluckhohn, P., Die Auffassung der Liebe im 18. Jh. und in der Romantik. Halle 1922.
Koch, M., Arnim, Cl. und Bettina Brentano, J. Görres. Kürschners Nat-Litt. Bd. 146.
Köppen, Fr., Schellings Lehre. Hamburg 1803.
Koethke, E., Cl. Brentanos religiöser Werdegang. Hamburg 1927.
Kommerell, M., Das Volkslied und das deutsche Lied. Frankfurt/M. 1936.
— Übertragungen aus Calderon. Die Neue Rundschau 1936, H. 5.
— Goethes Ballade vom vertriebenen Grafen. Die Neue Rundschau 1936, H. 11.
Kornmann, H., Mons Veneris. Franckfurt am Mayn 1614.
Kosegarten, Legenden. Dichtungen Bd. 4, Berlin 1824.
Lehmann, Mystik in Heidentum und Christentum. Leipzig 1908.
Lehmann, W., Cl. Brentano. Die Neue Rundschau 1936, H. 11.
Liebrecht, F., Pentamerone von Basile. 2 Bde, Breslau 1846.
Limburger, W., Cl. Brentano und Minna Reichenbach. Leipzig 1921.

Mallon, O., Brentano-Bibliographie. Berlin 1912.
Müller, G., Brentanos Romanzen vom Rosenkranz. Göttingen 1922.
— Cl. Brentano. Schweiz. Rundschau 28. Jg. H. 8, S. 684 ff.
Münning, E., Calderon und die ältere deutsche Romantik. Berlin 1912.
Nadler, J., Das Faustproblem in Brentanos Romanzen vom Rosenkranz. Hochland Bd. 24, 2, S. 105—106.
Ohlischlaeger, M., Die spanische Romanze in Deutschland. Freiburg 1926.
Otto, R., Das Heilige. 1918.
Theophrastus Paracelsus, Werke. 2 Bde 1929—1930.
— Geheimnüß aller seiner Geheimnüssen. Frankfurt 1746.
Pariser, E., Das religiöse Element in Brentanos Lyrik. Leipzig 1908.
Pfaff, Fr., Arnims Tröst-Einsamkeit. Freiburg 1883.
Pietschmann, Hermes Trismegistus. Leipzig 1875.
Raich, J. M., Dorothea v. Schlegel und Veit. Briefwechsel, 2 Bde. Mainz 1881, hrsg. v.
Reichardt, G., Die innere Form der Romanzen vom Rosenkranz von Cl. Brentano. Freiburg 1934.
Reitz, E., E. Th. A. Hoffmanns „Elexiere" und Cl. Brentanos Romanzen vom Rosenkranz. Bonn 1920.
Roethe, G., Brentanos Ponce de Leon. Berlin 1901.
Rumpf-Fleck, Italienische Kultur in Frankfurt am Main. Köln 1936.
Runge, O. Ph., Hinterlassene Schriften. Hamburg 1840—41.
Schellberg, W., Cl. Brentano. M. Gladbach 1916.
— Untersuchung des Märchens „Gockel, Hinkel und Gackeleia und des Tagebuchs der Ahnfrau". Diss. Münster 1903.
Schelling, Fr. W. J., Sämtl. Werke I. Abt. Stuttgart u. Augsburg 1859.
Scholz, F., Das wissenschaftliche Brentano-Bild. Z. f. deutsche Bildung 1930.
Schultz, Fr., J. Görres als Herausgeber, Literarhistoriker, Kritiker im Zusammenhang mit der jüngeren Romantik. Palästra XII Berlin 1902.
— Ph. O. Runge. Westermanns Monatsh. 1902.
— Zu Cl. Brentano. Euphorion VIII, 330 ff.
— Romantik und romantisch als literarische Terminologien und Begriffsbildungen. Vjs. 2, S. 349 ff.
— Klassik und Romantik. 1. Teil Stuttgart 1935.
Seebas, Fr. Cl. Brentano in der neueren Forschung. GRM 1931.
Steig, R., A. v. Arnim und Cl. Brentano. Stuttgart 1894.
— A. v. Arnim und Bettina Brentano. Stuttgart 1913.
— A. v. Arnim und J. u. W. Grimm. Stuttgart 1904.
— Cl. Brentano und die Brüder Grimm. Stuttgart 1914.
— H. v. Kleists Berliner Kämpfe. Berlin 1901.
Steinle, A. M., Ein Spruch Cl. Brentanos. HPBl. 121, S. 380—84.
Steinle, E., Briefwechsel mit seinen Freunden. Freiburg 1897.
Stockmann, A., Die Brentano-Literatur.
Strich, Fr., Deutsche Klassik und Romantik. München 1922.
Tieck, L., Pietro von Abano. 1838.
Tiemann, H., Das spanische Schrifttum in Deutschland. Hamburg 1936.
Uri, H. v., Bauern-Praktika, Neu gedruckt 1570. Frankfurt am Mayn.
Varnhagen, Biographische Porträts. Leipzig 1871.
— Nachlaß. Leipzig 1861.
Viëtor, K., Der alte Brentano. DVjs. II, S. 557.
— Gockel und Hinkel. Frankfurt 1923, hrsg. v.
Voßler, K., Spanischer Brief. Eranos. — Festschrift für Hugo von Hofmannsthal.
Walzel, O., Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1911.
— Deutsche Romantik.
Witkop, Ph., Die neuere deutsche Lyrik. Leipzig 1913, 2. Bd.

Lebenslauf.

Ich, Anneliese Zahn, wurde als Tochter des gefallenen Hauptmanns Rudolf Zahn und seiner Frau Else, geb. Theißen am 1. Februar 1913 in Erfurt geboren. Seit Ostern 1923 besuchte ich das Oberlyzeum zu Rhevdt, wo ich Ostern 1933 die Reifeprüfung ablegte. Im Sommersemester 1933 begann ich in Bonn das Studium der Philologie mit den Fächern Deutsch, Geschichte, Französisch. Vom Sommersemester 1935 an studierte ich an der Universität zu Frankfurt. Vorlesungen und Übungen besuchte ich bei den Herren Professoren und Dozenten: Barth, Curtius, Dempf, Enders, Gelzer, Gumbel, Kern, Kirn, Kommerell, Levison, Lommatzsch, Moldenhauer, Naumann, Oertel, Platz, Platzhoff, Rothacker, Schneider, Schultz, Schwietering. Vor allem möchte ich Herrn Dr. Kommerell, der auch die Anregung zu dieser Untersuchung gab, für reiche Förderung danken.

Frankfurt, den 22. Juni 1937.